



Chorós
Centro
di
Psicoanalisi

Seminario di aggiornamento

Lo sviluppo della personalità nella letteratura classica

Personality development in classic literature

Savona 9 e 10 marzo 2013

Sala convegni Seminario Vescovile

Meg Harris Williams

Introduction

By “personality development” I am referring essentially to the post-Kleinian model that views the mind as created by the process of having thoughts, step by step in a logical process of evolution. Gradually, through a succession of minor and major catastrophic changes, the personality *becomes itself*. The personality develops, in response to some emotional conflict that begins to press on the

Introduzione

Per "sviluppo della personalità" mi riferisco essenzialmente al modello post-kleiniano che vede la creazione della mente attraverso il processo del pensare, passo dopo passo, in un processo logico di evoluzione. A poco a poco, attraverso una successione di cambiamenti catastrofici maggiori e minori, la personalità *diventa se stessa*. La personalità si sviluppa, in risposta a qualche conflitto

¹ A. D. Nuttall, “Ovid’s Narcissus and Shakespeare’s *Richard II*: the Reflected Self”, in C. Martindale (ed.) *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, 1988, pp.137-50. Cambridge University Press.

² There is an implied pun on the word “still” which first suggests the idea of not-moving or dead, and then switches to mean continuously-moving or productive. C’è un gioco di parole implicito sulla parola "ancora" che in primo luogo suggerisce l’ idea di non-movimento o di morte, e poi passa a significare in continuo movimento o fertile.

existing structure of the mind. The first step is to observe or recognise the existence of the emotional pressure; the next step is to build a symbol that can contain the attributes of the pressure and reflect a picture of its meaning. Despite many assumptions about development and creativity, it is clear from both literature and from clinical work that this is something the self is not capable of doing on its own; it is done by internal objects through a container-contained link with the infant or developing self. Hence Bion's stress on the health of links rather than simply on the qualities of objects.

Indeed this model of personality development is in many ways quite traditional, and has been adopted and pursued by poet-philosophers through the ages: as in Coleridge's insistence that an idea cannot be "had" except in the form of a symbol, and that symbol-formation promoted the mind's innate "principle of self-development"; following Plato, the getting of wisdom was a matter of "becoming" rather than of possessing knowledge (Coleridge (1812) I. 473).

As always in a poetic narrative, we are looking for the deep grammar, the permeating flavour of the art-symbol, not necessarily the overt subject of the narrative, the plot. We want to know how the type of mental evolution that Bion calls catastrophic change is achieved, in any of these phases of life – the principle of evolution, of "becoming". In a poetic work of literature, all the characters may be seen as aspects of one mind: representing different tensions or directions, which together map out the emotional developmental conflict. So in looking for the overall picture of personality development that takes place, we need to think not simply in terms of the development of any particular character or characters but the way in which they interact together to create a larger picture. The personality is pictured by the whole play and all its interacting characters, not by one or two alone, even though one or two may be the focus (the hero or heroine).

What is the function of the hero, or heroine in a classic text? I suggest he is not necessarily intended to embody heroic qualities, picturing a set of ideal qualities for emulation. The Aristotelian definition of the tragic hero was of a man who was full of admirable qualities apart from having some particular unfortunate tragic fault that causes his ultimate downfall – generally associated with narcissism or hubris. Another definition or picture of the hero was later

emotivo che inizia a premere sulla struttura esistente della mente. Il primo passo è osservare o riconoscere l'esistenza della pressione emotiva; il passo successivo è quello di costruire un simbolo che possa contenere le caratteristiche della pressione e riflettere un'immagine del suo significato. Nonostante le numerose ipotesi su sviluppo e creatività, emerge dalla letteratura e dal lavoro clinico che questo è qualcosa che il sé non è in grado di fare da solo; viene fatto da oggetti interni attraverso un collegamento contenitore-contenuto con il neonato o il sé in via di sviluppo. Da qui l'accento di Bion sulla salute dei legami piuttosto che semplicemente sulle qualità degli oggetti.

In effetti, questo modello di sviluppo della personalità è per molti versi piuttosto tradizionale, ed è stato adottato e perseguito da poeti-filosofi nel corso dei secoli: come nell' insistenza di Coleridge che non si potesse "avere" un'idea se non sotto forma di un simbolo, e che la formazione del simbolo promuovesse l'innato "principio di auto-sviluppo" della mente; seguendo Platone, il raggiungimento della sapienza era una questione di "divenire", piuttosto che possesso di conoscenze (Coleridge (1812) I. 473).

Come sempre in una narrazione poetica, stiamo cercando la grammatica profonda, il sapore che permea l'arte-simbolo, non necessariamente il soggetto palese della narrazione, la trama. Vogliamo sapere come il tipo di evoluzione mentale che Bion chiama cambiamento catastrofico venga raggiunto, in ognuna di queste fasi della vita - il principio dell'evoluzione, del "divenire". In un lavoro poetico di letteratura, tutti i personaggi possono essere visti come aspetti di una sola mente: rappresentano diverse tensioni o direzioni, che insieme tracciano il conflitto emotivo dello sviluppo. Quindi, nel cercare il quadro generale dello sviluppo della personalità che ha luogo, abbiamo bisogno di pensare non solo nei termini di sviluppo di ogni particolare personaggio o personaggi, ma al modo in cui interagiscono insieme per creare un'immagine più grande. La personalità è raffigurata dall' intera opera e da tutti i suoi personaggi che interagiscono, non da uno o due da soli, anche se uno o due possono essere il fulcro (l'eroe o l'eroina).

Qual è la funzione del protagonista, o dell'eroina in un testo classico? Suggesto che non sia necessariamente destinato a incarnare le qualità eroiche, raffigurando un insieme di qualità ideali per l'emulazione. La definizione aristotelica dell'eroe tragico era di un uomo che era pieno di qualità ammirevoli oltre ad avere alcuni particolare sfortunati tragici difetti che provocavano la sua caduta finale - generalmente associata a narcisismo o arroganza. Un'altra

given by Keats, who saw that we are all heroes, waiting in a dark space that he called the "chamber of maiden thought", then noticing a door standing ajar, which we begin to move towards, impelled perhaps by forces beyond our willpower or desire. Then we are on the threshold of "soul-making". Both Aristotle and Keats are describing what Melanie Klein calls the "epistemophilic instinct", and Bion in his Grid first denominated "Oedipus", to stress the essential moving power of curiosity born from ambivalence – the emotional complexity of LHK.

In great or classic literature such as Shakespeare or the ancient Greeks, the hero's search for identity is co-extensive with the organic shaping of the play or poem. All the characters align themselves around the hero with his curiosity, becoming curious about him and interacting, in ways that define both regressive movements and progressive ones. All the characters together constitute the total picture of a mind in action. At a certain point which Aristotle called peripeteia, and which Bion would have called catastrophic change, the mind either becomes rigidly confirmed in its claustrum, or it develops and incorporates a new thought – a new vision of the world and itself; the struggle has become symbolised and this process is itself cathartic. Classic literature, indeed all creative literature, is all about this process of coming to knowledge. Some works have the flavour of a specific phase in development, such as the transition from puberty to adolescence, or from infancy to childhood, or indeed from maturity to death; and during the weekend we shall look at several works which lend themselves to this point of view and invite this kind of interpretation. In the first part of this morning's session I shall discuss Shakespeare's *Richard II* and Sophocles' *Oedipus the King*, to begin the definition of the qualities of a "hero" – a personality that is capable of development.

Richard II and Oedipus the King

I would like to begin by talking about *Richard II*, a play which is a wonderful demonstration of the fundamental, classic movement from a narcissistic to an object-related vertex, or from P to D, with a sense also of moving from homosexual to heterosexual values. All this is conveyed through the story of Richard's loss of the "hollow crown" of his kingship, which is part imposed by society and part voluntary, brought on by his own embryonic thoughts and his

definizione o immagine dell'eroe fu poi data da Keats, che vide che siamo tutti eroi, che aspettiamo in uno spazio buio che lui chiamava la "stanza del pensiero verginale", poi notiamo una porta socchiusa, verso cui cominciamo a muoverci, spinti forse da forze maggiori al di là della nostra volontà o desiderio. Allora siamo sulla soglia del "fare-anima". Sia Aristotele sia Keats stanno descrivendo ciò che Melanie Klein chiama "istinto epistemofilico", e Bion nella sua Griglia chiamò prima "Edipo", per sottolineare l'essenziale potenza di movimento della curiosità nata dall'ambivalenza - la complessità emotiva di LHK.

Nella grande letteratura classica come quella di Shakespeare o degli antichi greci, la ricerca dell'identità da parte dell'eroe è coestensiva con la forma organica della commedia o del poema. Tutti i personaggi si schierano intorno all'eroe con il suo interesse, diventano desiderosi di conoscerlo e di interagire, con modalità che evidenziano sia i movimenti regressivi sia quelli progressivi. Tutti i personaggi insieme costituiscono il quadro complessivo di una mente in azione. Ad un certo punto che Aristotele chiamava peripezia, e che Bion avrebbe chiamato cambiamento catastrofico, la mente o si assesta rigidamente nel suo claustrum, o si sviluppa e integra un nuovo pensiero - una nuova visione del mondo e di se stessa; la lotta è diventata simbolizzata e questo processo è esso stesso catartico. La letteratura classica, anzi tutta la letteratura creativa, riguarda tutto questo processo di arrivare alla conoscenza. Alcune opere hanno il sapore di una specifica fase di sviluppo, come ad esempio il passaggio dalla pubertà all'adolescenza, o dall'infanzia alla fanciullezza, o addirittura dalla maturità alla morte; e durante il fine settimana ci occuperemo di alcune opere che si prestano a questo punto di vista e stimolano questo tipo di interpretazione. Nella prima parte della sessione di questa mattina discuterò del *Riccardo II* di Shakespeare e dell'*Edipo Re* di Sofocle, per avviare la definizione delle qualità di un "eroe" - una personalità che è capace di sviluppo.

Riccardo II e L'Edipo re

Vorrei iniziare a parlare di *Riccardo II*, una tragedia che è una meravigliosa dimostrazione del fondamentale, classico movimento da un vertice narcisistico ad uno in relazione con un oggetto, o da P a D, anche con un senso di passare da valori omosessuali a valori eterosessuali. Tutto questo viene convogliato attraverso la storia della perdita di Riccardo della "corona vuota" della sua regalità, che è in parte imposta dalla società e in parte volontaria, causata da suoi

criticism of society's basic assumptions. As with all tragedies the end is death, but it is the journey not the arrival which interests us. Richard is often thought of as a poet-king, and the background imagery of the play in which his story is set forms an intricate medieval tapestry of significant emblems – crown, sun, green land, tree circulating blood. This tapestry reminds us of the hierarchic structure of England as the idealised mother country of all the characters, which like an organism, demands the harmony and obedience of all its components. There is a scene with gardeners, where they describe how they prune trees in order to keep them in order: if any grows too high, it will have its head chopped off; and the implication is that this is the way the country should be governed, in order to stabilise its noble families and avert civil war.

Richard, however, owing to his poetic nature, is too intelligent and too curious, and this leads to his downfall. He would like to keep possession of his crown and country (his mother), but not at the expense of being unable to question its rigid organization. He wants to alter the picture of the mother-country, described as a "little Eden", and retain control, but the two are mutually exclusive. As his uncle Gaunt prophesies, he is "possess'd to depose himself" – with a pun on "possession" as both madness and ownership. The process of Richard's relinquishing or deposing his narcissism – in which he is the king of this rigid organization – begins with his disturbing accepted codes of conduct. This occurs when he stops the duel between two of his subjects, Mowbray and Bolingbroke – not from sheer arbitrariness as might appear, but because a feeling-fact is pushing at his consciousness (as Bion would say), demanding to be formulated:

Let them lay by their helmets and their speares,
And both return back to their chairs again. (I.iii.119-20)

Their blood, he says, would be a waste of an expensive upbringing. Instead of blood he suggests banishment, and the two nobles react in different ways: the one who will be the future king (Bolingbroke) says defiantly that he will carry England with him wherever he goes – he is a man of action, and banishment is freedom; the other (Mowbray) feels he has been both humiliated and entombed. What interests Richard – and us – is that Mowbray's sense of imprisonment derives from the feeling that his native language has been taken away from him:

pensieri embrionali e dalla sua critica agli assunti di base della società. Come per tutte le tragedie alla fine c'è la morte, ma è il viaggio non l'arrivo che ci interessa. Riccardo è spesso pensato come un poeta-re, e le immagini sullo sfondo della tragedia in cui la sua storia è ambientata formano un intricato arazzo medievale di emblemi significativi - corona, sole, terra verde, albero del sangue che circola. Questo arazzo ci ricorda la struttura gerarchica dell' Inghilterra come madre patria idealizzata di tutti i personaggi, che come un organismo, esige l'armonia e l'obbedienza di tutti i suoi componenti. C'è una scena con i giardinieri, dove essi descrivono come potano gli alberi al fine di mantenerli in ordine: se qualcuno diventa troppo alto, avrà la testa mozzata, e l'implicazione è che questo è il modo in cui il paese dovrebbe essere governato , allo scopo di dare stabilità alle sue nobili famiglie e di evitare la guerra civile.

Riccardo, tuttavia, a causa della sua natura poetica, è troppo intelligente e troppo curioso, e questo lo porta alla sua caduta. Vorrebbe mantenere il possesso della sua corona e del paese (sua madre), ma non a spese di essere impossibilitato di mettere in discussione la sua organizzazione rigida. Vuole cambiare l'immagine della madre patria, descritta come un "piccolo Eden", e mantenere il controllo, ma le due possibilità si escludono a vicenda. Come suo zio Gaunt profetizza, egli "ha il potere di deporre se stesso" - con un gioco di parole su "possessione" sia come follia sia come possesso. Il processo della rinuncia di Riccardo o dell'abbandono del suo narcisismo - in cui egli è il re di questa organizzazione rigida - inizia con i suoi inquietanti indiscussi codici di condotta. Ciò si verifica quando egli ferma il duello tra due dei suoi sudditi, Mowbray e Bolingbroke - non per pura arbitrariness come potrebbe apparire, ma perché un sentimento-dato di fatto sta spingendo nella sua coscienza (come direbbe Bion), chiedendo di essere formulato:

Che mettano da parte gli elmi e le armi,
Ed entrambi ritornino ai loro scranni. (I.iii.119-20)

Il loro sangue, dice, sarebbe lo spreco di un'educazione costosa. Invece di sangue egli suggerisce esilio, e i due nobili reagiscono in modi diversi: quello che sarà il futuro re (Bolingbroke) dice con aria di sfida che porterà l'Inghilterra con lui ovunque vada – lui è un uomo d'azione, e l'esilio è libertà; l'altro (Mowbray) sente di essere stato sia umiliato sia intrappolato. Quello che interessa a Riccardo – e a noi - è che il senso di imprigionamento di Mowbray deriva dalla sensazione che la sua lingua madre gli sia stata sottratta:

Within my mouth you have engaol'd my tongue,
Doubly portcullis'd within my teeth and lips
And dull, unfeeling, barren ignorance
Is made my gaoler to attend on me.
I am too old to fawn upon a nurse,
Too far in years to be a pupil now:
What is thy sentence, then, but speechless death,
Which robs my tongue from breathing native breath? (I.iii.166-37)

He goes, he says, to "endless night": his capacity for self-expression and symbol-formation has been sealed off; both the cutting and the kissing capabilities of his buccal cavity are closed down; his internal mother is incommunicable, guarded by a portcullis of suffocating teeth. Because he will have no-one to speak to in his native tongue, he is overcome by "barren ignorance". Knowledge and self-knowledge are lost when facility in language is lost.

If we follow the story of the deep structure of the play, we find that Richard has internalized the emotionality of Mowbray's message, but is curious about how it may be transformed. He appreciates the preciousness of the speaking object, and this will support his own self-imposed banishment from the basic assumptions of society and the court. The deposition scene in Act 2 is evidence of the beginning of a thinking process ("alpha formation"). As has been said, Richard "masterminds" his own deposition;¹ through his dancelike manoeuvres and subtle analysis of the situation, he makes Bolingbroke, his deposer and successor, appear helpless and inadequate. While Bolingbroke waits impatiently for Richard to hand over the crown, Richard analyses the brassbound hollowness that he is bequeathing to his successor:

Allowing him a little breath, a little scene,
To monarchise, be fear'd, and kill with looks; ...
As if this flesh which walls about our life
Were brass impregnable ... (II.ii.169-70).

Power – the unchallengeable possession of the object of desire – is a delusion, a "hollow crown" bound by a toothlike brass circle. This mentality does not protect

Voi incarcerate la lingua nella mia bocca,
Dietro una duplice serranda di denti e di labbra
Ed un'ottusa, insensibile, sterile ignoranza
farà da carceriera per vigilar su di me.
Sono troppo vecchio per correre dietro alla balia,
Troppo cresciuto per far lo scolareto.
Che altro è la tua sentenza, se non il silenzio della morte,
Che alla mia lingua nega la vita, l'idioma nativo? (I.iii.166-37)

Egli va, dice, verso la "notte senza fine": la sua capacità di esprimersi e di formare il simbolo è stata bloccata; sia la capacità di tagliare sia di baciare della sua cavità orale sono bloccate; la sua madre interna non può comunicare, sorvegliata da una saracinesca di soffocanti denti. Poiché lui non avrà nessuno con cui parlare nella sua lingua nativa, è sopraffatto dall' "ignoranza sterile". Conoscenza e conoscenza di sé sono smarrite quando si perde l'abilità del linguaggio.

Se seguiamo la storia della struttura profonda della tragedia, troviamo che Riccardo ha interiorizzato l'emotività del messaggio di Mowbray, ma è curioso di sapere come possa essere trasformato. Egli apprezza la preziosità dell'oggetto parlante, e questo sosterrà il proprio esilio auto-imposto dagli assunti di base della società e della corte. La scena della deposizione nel Secondo Atto è la prova dell'inizio di un processo di pensiero ("formazione alfa"). Come è stato detto, Richard "orchestra" la sua stessa deposizione;¹ attraverso le sue manovre danzanti e le analisi sottili della situazione, egli fa apparire Bolingbroke, colui che l'ha deposto e suo successore, impotente e inadeguato. Mentre Bolingbroke attende con impazienza che Riccardo gli consegni la corona, Riccardo analizza il vuoto ottone che sta lasciando al suo successore:

Consentitegli un po' di respiro, un po' di scena,
Per regnare, essere temuto, e uccidere con gli sguardi; ...
Come se questa carne che racchiude la nostra vita
Fosse inespugnabile ottone ... (II.ii.169-70).

Il potere - il possesso insindacabile dell'oggetto del desiderio - è un'illusione, una "corona vuota" delimitata da un cerchio di ottone simile a denti. Questa mentalità

the soul. It was a delusion that he owned the “little Eden”, the mother-country circled by the sea, as it is a delusion that his wall of flesh is impregnable. The image that is being played on, or investigated, is the double ring of lips and teeth that encases the speaking tongue – in Bion’s terms, an exoskeleton that imprisons the live embryonic personality.

Searching for an alternative container for his identity, Richard demands to look in the mirror:

O flatt’ring glass,
Like to my followers in prosperity,
Thou dost beguile me. Was this face the face
That every day under his household roof
Did keep ten thousand men? (IV.i.279-83)

The narcissistic type of self-recognition is a ‘brittle’ glory is as easily shattered as the glass, a false reflector of inner life, true only to appearances. Through this tableau he exposes and analyses the delusion of his own kingly beauty; unlike Helen of Troy whose face launched a thousand ships, his own face does not have the power to attract men or ships like the rays of the sun. Kingship has become a narcissistic veil that needs to be stripped, its hollowness exposed.

As a consequence of Richard’s recognition that he is not his own love-object, there follows the tender scene in which he achieves a rapprochement with his wife Isabel, when he is on his way to imprisonment in the Tower. The obsessional mentality associated with owning the mother-country gives way to a more complex sexuality. The Queen has previously associated herself with a type of mental pregnancy, heavily ripe with “unborn sorrows” resulting from “no thought”:

ISABEL: As, though on thinking on no thought I think,
Makes me with heavy nothing faint and shrink. (II.ii.31-32)

As Richard’s object or Muse, container of thoughts, she laments the end of “the model where old Troy did stand” (11) – the old Richard whose “heart” she fears

non protegge l'anima. E' stata un'illusione quella di possedere il "piccolo Eden", la madre-patria circondata dal mare, come si tratta di una illusione che il suo muro di carne sia inespugnabile. L'immagine su cui si gioca, o si indaga, è il doppio anello di labbra e denti che racchiude la lingua che parla - in termini di Bion, un esoscheletro che imprigiona la viva personalità embrionale.

Cercando un contenitore alternativo per la sua identità, Riccardo chiede di guardarsi allo specchio:

O specchio adulatore,
Come i miei cortigiani del buon tempo andato:
Stai cercando di illudermi. Era questa la faccia
Di chi ogni giorno sotto il suo tetto del suo palazzo
dava da vivere a diecimila uomini? (IV.i.279-83)

Il tipo narcisistico di auto-riconoscimento è una gloria 'fragile' va facilmente in frantumi come il vetro, un falso riflettore della vita interiore, vero solo all'apparenza. Attraverso questa tavola espone e analizza l'illusione della propria bellezza regale; a differenza di Elena di Troia, il cui volto ha fatto muovere un migliaio di navi, il suo volto non ha il potere di attrarre gli uomini o le navi come i raggi del sole. La regalità è diventata un velo narcisistico che deve essere messo a nudo, la sua vacuità esposta.

Come conseguenza del riconoscimento di Riccardo che lui non è il suo stesso oggetto d'amore, segue la tenera scena in cui egli ottiene un riavvicinamento con la moglie Isabella, quando è sulla via verso la prigionia nella Torre. La mentalità ossessiva associata con il possesso della madre patria lascia il posto a una sessualità più complessa. La Regina si è già collegata ad un tipo di gravidanza mentale, molto maturo con dolori "non nati" che derivano dal "non pensiero”:

ISABELLA: Che, sebbene io mi sforzi di non pensare a nulla,
Questo nulla mi pesa, mi fa venir meno, mi annulla. (II.ii.31-32)

Come oggetto o Musa di Riccardo, contenitore di pensieri, lei lamenta la fine della "immagine vivente della rovina di Troia" (11) - il vecchio Riccardo il cui

Bolingbroke has “deposed”. But this was the Richard who thought he was Helen of Troy. Isabel’s fears energise him to reassure her that he has not lost his spirit – rather he has discovered a spirit more true to himself and to her. Speaking as one who has a new faith in words, and who has rediscovered the tongue-soul that Mowbray had lamented, he suggests she convert her “heavy nothing” into telling his story – using “the heavy accent of [a] moving tongue”. She will be united with him in his new poetic identity; the moving tongue is no longer imprisoned. The old type of Troy-king may tumble down, but that was only “Richard’s tomb”, his false persona, not his inner soul.

The deposition of his narcissism announces in fact the rejuvenation of his creativity. Unlike Mowbray, he is not banished but imprisoned. This forces him into looking inwards and thinking: discovering the tongue that can speak poetry.

I cannot do it. Yet I’ll hammer it out.
My brain I’ll prove the female to my soul,
My soul the father, and these two beget
A generation of still-breeding thoughts,
And these same thoughts people this little world... (V.v.4-10)

His brain is no longer housed in a hollow crown; despite his physical imprisonment, the idea of a male-female internal object is born, with female and fatherly aspects that recalls Isabel’s own words about the heaviness of thoughts. This new “little world” which is peopled by thoughts, internally generated, contrasts with the portcullised spiritual prison imagined by Mowbray at the beginning, where the tongue had no outlet and indeed could not act as an organic thought-transmitter.

The brain is now free to create symbols. Along with this is a new appreciation of time, and a sense of obligation not to waste time: “I wasted time, and now doth time waste me” (V.v.49). In this way Richard becomes a working poet: his solitariness is not that of narcissistic fixation, but a feature of his newfound capacity to people his mind with thought-characters, in identification with his wife as a container whose thoughts are no longer stillborn or hollow but “still-breeding”.² Richard can hear the female voice in his soul; and his poetic contemplation was echoed by Keats in his “Ode to Psyche” with its “wreathed

"cuore" ella teme sia stato “deposto” da Bolingbroke. Ma questo era il Riccardo che pensava di essere Elena di Troia. Le paure di Isabella lo stimolano a rassicurarla che non ha perso il suo spirito - piuttosto egli ha scoperto uno spirito più fedele a se stesso e a lei. Parlando come uno che ha una nuova fede nelle parole, e che ha riscoperto la lingua-anima che Mowbray aveva rimpianto, egli suggerisce che ella trasformi il suo "mesto nulla" raccontando la sua storia - con "i mesti accenti delle tue toccanti parole" . Lei sarà unita a lui nella sua nuova identità poetica; la lingua in movimento non è più imprigionata. Il vecchio carattere di re di Troia può cadere in rovina, ma quello era solo "il sepolcro di Riccardo", il suo personaggio falso, non la sua anima interiore.

La deposizione del suo narcisismo annuncia infatti il rinvigorimento della sua creatività. A differenza di Mowbray, non è esiliato, ma imprigionato. Questo lo costringe a guardare verso l'interno e a pensare: scoprendola la lingua che può parlare poeticamente.

Non posso farlo. Eppure continuo a battere su quel chiodo.
La mia immaginazione farà da femmina al mio spirito,
Il mio spirito è maschio e fra tutti e due concepiranno
Una generazione di pensieri prolifici,
E saranno essi a popolare questo microcosmo ... (VV4-10)

Il suo cervello non è più ospitato in una corona vuota, nonostante la prigionia fisica, è nata l'idea di un oggetto interno maschile-femminile, con aspetti femminili e paterni che ricordano le parole di Isabella sulla pesantezza dei pensieri. Questo nuovo "piccolo mondo", che è popolato da pensieri, generati internamente, contrasta con la prigione spirituale a grate immaginata da Mowbray all'inizio, in cui la lingua non aveva presa e in effetti non poteva agire come un pensiero-trasmettitore organico.

Il cervello è ora libero di creare simboli. Insieme a questo c'è un nuovo apprezzamento del tempo, e un senso di obbligo a non sprecare tempo: "Ho fatto pessimo uso del tempo, e ora il tempo fa pessimo uso di me" (Vv49). In questo modo, Riccardo diventa un poeta operativo: la sua solitudine non è quella della fissazione narcisistica, ma una caratteristica della sua capacità ritrovata di ripopolare la sua mente con pensieri-personaggi, in identificazione con sua moglie come contenitore i cui pensieri non sono più nati morti o vuoti ma "sempre-in riproduzione".² Riccardo può sentire la voce femminile nella sua

trellis of a working brain” that “breeding flowers will never breed the same”. The narcissistic mirror, king of a medieval hierarchic kingdom, has been replaced by a new world of breeding people, each of them different in their identities.

I would now like to turn from Shakespeare to Sophocles to the most psychoanalytically famous portrayals of personality development, Oedipus the King. Like Richard, the story is seen in relation to representations of the Muse or mother, who appears both as the country of which the hero is “king”, and in the form of a female protagonist in the drama – in Oedipus’ case his mother Jocasta. The emphasis for personality development here is on the changing nature of his curiosity about himself, rather than on the emergence from narcissism as with Richard.

Oedipus the King tells the story of two kinds of thinking – the first represented by solving the riddle of the Sphinx, a childlike but arid cleverness appropriate to a latency phase of development. The mystery of life is reduced to a linear pattern of 4, 2 and 3 leggedness. It was necessary at the time, like passing your school exams. It got him into the palace. Oedipus is a clever boy as everybody in his family-city-country agrees. But he has got to a point where it is time to make contact with deeper internal forces – not so much repressed, as latent: for there are many linguistic indications that Oedipus with one part of his mind knows very well who he is all the time, but has not yet found a way to make use of this knowledge, to incorporate it in his personality structure. As Plato saw it, all new knowledge is discovered through a process of *anamnesis*, or creative remembering, aligned to a higher reality distantly glimpsed (Bion’s “O”).

What is put to the test in the play is Oedipus’ capacity to “remember” the source of all his passionate attachments – his babyhood - in a way that overwhelms him with emotional turbulence and shakes his mental constitution to the core. It is an entirely different type of thinking from that which so impressed the Sphinx. To underline this fact, the two types of thinking are carried on simultaneously and this is what constitutes Sophocles’ famous dramatic irony. It is really an irony about levels of knowledge and how they dance in and out of one another. On the one hand Oedipus is searching for the “facts” about his birth, in

anima; e la sua contemplazione poetica è stata ripresa da Keats nella sua "Ode a Psiche" con il suo "pergolato a spirale di un cervello al lavoro" che " fiori di coltura non riprodurranno mai uguale". Lo specchio narcisistico, re di un regno medievale gerarchico, è stato sostituito da un nuovo mondo di persone, ognuna diversa nella loro identità.

Vorrei ora passare da Shakespeare a Sofocle alle più famose descrizioni psicoanalitiche dello sviluppo della personalità, l’Edipo re. Come Riccardo, la storia è vista in relazione alle rappresentazioni della Musa o la madre, che appare sia come paese di cui l’eroe è “re”, sia nella forma di una protagonista femminile del dramma - nel caso di Edipo sua madre Giocasta. L’attenzione per lo sviluppo della personalità qui riguarda la natura mutevole della sua curiosità su se stesso, piuttosto che l’uscita dal narcisismo come con Riccardo.

L’Edipo Re racconta la storia di due tipi di pensiero - il primo rappresentato dal risolvere l’enigma della Sfinge, una intelligenza infantile, ma arida adatta ad una fase di latenza dello sviluppo. Il mistero della vita è ridotto ad un modello lineare di 4, 2 e 3 sole gambe. Era necessario, al momento, come lo è il passare gli esami scolastici. Lo ha portato nel palazzo. Edipo è un ragazzo intelligente come tutti sanno nella sua famiglia-città-paese. Ma egli è arrivato a un punto in cui è il momento di entrare in contatto con forze interne più profonde - non troppo represses, sebbene latenti: perché ci sono molti indizi linguistici che fanno capire che Edipo con una parte della sua mente sa benissimo chi è lui per tutto il tempo , ma non ha ancora trovato un modo per fare uso di questa conoscenza, per includerla nella sua struttura della personalità. Come vide Platone, tutte le nuove conoscenze si scoprono attraverso un processo di *anamnesi*, o ricordare creativo, uniformato ad una realtà superiore lontanamente intravista (la "O" di Bion).

Ciò che è messo alla prova nella tragedia è la capacità di Edipo 'di "ricordare" la fonte di tutti i suoi affetti appassionati - la sua prima infanzia - in un modo che lo travolge con la turbolenza emotiva e scuote la sua costituzione mentale fino al midollo. Si tratta di un modo di pensare completamente diverso da quello che tanto impressionò la Sfinge. Per sottolineare questo fatto, i due tipi di pensiero sono portati avanti contemporaneamente e questo è ciò che costituisce la famosa ironia drammatica di Sofocle. E' davvero un' ironia sui livelli di conoscenza e su come danzano dentro e fuori l'un l'altro. Da un lato Edipo è alla

the purely rational and detective sense; but on the other, the quest of his internal *daimon* or soul, is for the mystery of his growth and identity, something which cannot be understood without re-engaging with the passionate baby that he once was.

Oedipus' famous anger (*orge*) is a manifestation of his *daimon*, his Promethean fiery spirit, and is as essential a tool for his investigation as his *gnome*, his faculty of recognition. His anger comes from the emotional depths, his cool reasoning logicity from his willpower. Yet they work together, moving in a type of counterpoint, pushing him towards the *catastrophe*, in the classical sense of climax and revelation. The entire play is a minefield of puns and ambiguities. One group of words links the violent or cruel actions that take place; another group links, and at the same time separates, different types of knowledge – matter-of-fact understanding, conscious investigation, oracular seeing, and the type of knowing most characteristic of Oedipus – *gnome*, innate intelligence or power of recognition (sometimes translated “mother-wit”). In addition Sophocles frequently puns on another word for knowing, *eidōs*, that through its sound echoes the name of Oedipus, who is thus both swollen-footed and knowing-footed – one who painfully pursues a path to knowledge. There are puns throughout on “feet” as stepping towards a truth, and as being cruelly hounded by a truth.

From the very beginning Oedipus seems to guess instinctively that Thebes' dis-ease has some intimate relation to his own birth and identity, as when he says, with the play's characteristic ambiguity, that there are “None as sick as I” (l. 61). He then considers what tools he has for dealing with this sickness of the absence of self-knowledge and recognises that “Alone, had I no key/ I'd lose the track”. He is searching for a key (a *symbolon*) – literally, a symbol to contain the idea of his identity – and this is found when he reviews his relationship with Jocasta, the mother whom he regarded as his wife.

First however there are two cognitive temptations to be overcome. One is represented by Teiresias, whose knowledge, like all superstition, is always of “dreadful secrets” (l. 374). He does not tell lies about facts, but about their meaning. For Teiresias, any increase in knowledge must be turned into a

ricerca dei "fatti" che riguardano la sua nascita, nel senso puramente razionale e investigativo, ma, dall'altro, la ricerca del suo *daimon* interiore o anima, riguarda il mistero della sua crescita e della sua identità, qualcosa che non può essere compreso senza re-impegnarsi con il bambino appassionato che era stato una volta.

La famosa rabbia di Edipo (*orge*) è una manifestazione del suo *daimon*, il suo ardente spirito prometeico, ed è come uno strumento essenziale per la sua indagine come il suo *gnome*, la sua capacità di consapevolezza. La sua rabbia deriva dalle profondità emotive, il suo freddo ragionamento logico dalla sua forza di volontà. Eppure lavorano insieme, muovendosi in una sorta di contrappunto, che lo spinge verso la *catastrofe*, nel senso classico di culmine e rivelazione. L'intera tragedia è un campo minato di giochi di parole e ambiguità. Un gruppo di parole collega le azioni violente e crudeli che avvengono; un altro gruppo collega, e al tempo stesso separa, diversi tipi di conoscenza – la comprensione come dato-di-fatto, l'indagine cosciente, il vedere dell'oracolo, e il modo di conoscere più caratteristico di Edipo – *gnome*, l'intelligenza innata o il potere della consapevolezza (a volte tradotto come “madre-arguzia”). Inoltre Sofocle spesso gioca con un'altra parola per la conoscenza, *eidōs*, che attraverso il suo suono riecheggia il nome di Edipo, che è così dotato sia di piedi gonfi sia di piedi sapienti – uno che persegue dolorosamente un percorso verso la conoscenza. Ci sono giochi di parole ovunque sui “piedi”, come camminare verso una verità, e come essere crudelmente perseguitato da una verità.

Fin dall'inizio Edipo sembra intuire istintivamente che la malattia di Tebe ha una qualche relazione intima con la sua nascita e la sua identità, come quando dice, con la caratteristica ambiguità della tragedia, che non c'è “Nessuno malato come me” (L. 61). Egli considera poi quali strumenti abbia per affrontare questa malattia della mancanza di conoscenza di sé e riconosce che “Solo, non avevo nessuna chiave / avrei perso la traccia”. Egli è alla ricerca di una chiave (un *symbolon*) – letteralmente, un simbolo per contenere l'idea della sua identità – e questo lo trova quando analizza il suo rapporto con Giocasta, la madre che considerava come sua moglie.

Prima però ci sono due tentazioni cognitive da superare. Una è rappresentata da Tiresia, la cui conoscenza, come tutte le superstizioni, è sempre di “segreti terribili” (l. 374). Egli non dice bugie sui fatti, ma sul loro significato. Per Tiresia, ogni aumento della conoscenza deve essere trasformato in una disgrazia. Lui è un

misfortune. He is a type of caricature of the bad psychoanalyst. He tells Oedipus that his "birth-day" (the day he discovers the mystery of his birth) also marks the day of his death (l. 499): implying that, as the Chorus will say later, there is no point in facing life at all. It is better not to be born than to know the full extent of one's guilt. However Oedipus recognises that Teiresias with his intimidatory tactics is another version of the Sphinx. This time he does not know the answer – he is – "Oedipus the ignorant" – but that is a condition he is prepared to tolerate, and Teiresias can only win if Oedipus should turn his back on the investigation. The other temptation is represented by Creon, the boring, conventional type of character who arouses Oedipus' contempt and unprofitable anger. But Oedipus restrains himself after one brief outburst which might have led him into a tyrannical relationship. After these two temptations have been overcome, Oedipus is ready to conduct an internal investigation with the help of his muse and mother (and true psychoanalyst), Jocasta.

Oedipus says that he respects Jocasta "more than all these men here" – the chorus of conventional attitudes and basic assumption groupings. He ignores them as he enters a dreamlike state:

Strange,
hearing you just now ... my mind wandered,
my thoughts racing back and forth. (ll. 800-02)

Responding to the urgency of his desire to know, Jocasta conjures back into his consciousness two old "shepherds" who looked after him as a baby – the two breasts of his infant mind who fed him on the high pastures of the mountain. The story which Jocasta helps to evoke in him to remember goes something like this:

Oedipus, a child of two cities - Thebes and Corinth – was conceived by parents of whom he has a "drunken" dream and in this sense "remembers" his birth origins. His Theban parents were tempestuous and passionate in character, such that as an infant, he abandoned them for the Corinthian "foster-parents" who brought him up in princely comfort, with dotting indulgence. They could not bear to tell him the "truth" about his nature (or their own), but their care gave him the strength and independence to leave them when the time came and return to his first home. At the disturbing "crossroads" where he overcame his father

tipo di caricatura del cattivo psicoanalista. Dice a Edipo che il suo "giorno di nascita" (il giorno in cui scopre il mistero della sua nascita), segna anche il giorno della sua morte (l. 499): il che implica che, come il Coro dirà in seguito, non vi è affatto motivo di affrontare la vita. E' meglio non essere nati piuttosto che conoscere la pienezza della propria colpa. Tuttavia Edipo riconosce che Tiresia con le sue tattiche intimidatorie è un'altra versione della Sfinge. Questa volta lui non conosce la risposta - egli è - "Edipo l'ignorante" - ma questa è una condizione che è disposto a tollerare, e Tiresia potrebbe vincere solo se Edipo voltasse le spalle alla ricerca. L'altra tentazione è rappresentata da Creonte, il noioso, il tipo di carattere convenzionale che suscita il disprezzo e l'infruttuosa rabbia di Edipo. Ma Edipo si trattiene dopo un breve sfogo che avrebbe potuto portarlo ad una relazione tirannica. Dopo che queste due tentazioni sono state superate, Edipo è pronto a condurre un'indagine interna, con l'aiuto della sua musa e madre (e vera psicoanalista), Giocasta.

Edipo dice di rispettare Giocasta "più di tutti questi uomini qui" - il coro degli atteggiamenti convenzionali e dei gruppi di assunti di base. Li ignora mentre entra in uno stato onirico:

Strano,
ascoltandoti poco fa ... la mia mente vagava,
i miei pensieri correvano avanti e indietro. (Ll. 800-02)

In risposta all'urgenza del suo desiderio di conoscere, Giocasta evoca di nuovo nella sua coscienza due vecchi "pastori" che lo accudirono da bambino - i due seni della sua mente infantile che lo hanno nutrito sugli alti pascoli della montagna. La storia che Giocasta aiuta ad evocare in lui per ricordare è più o meno così:

Edipo, un bambino di due città Tebe e Corinto - è stato concepito da genitori di cui egli ha un sogno "ubriaco" e in questo senso "ricorda" le origini della sua nascita. I suoi genitori erano tebani dal carattere tempestoso e passionale, tanto che lui da bambino, li ha abbandonati per "genitori-adottivi" corinzi che lo hanno cresciuto in un comfort principesco, con indulgenza affettuosa. Non potevano sopportare di dirgli la "verità" sulla sua natura (o la loro), ma la loro cura gli ha dato la forza e l'indipendenza di lasciarli quando è venuto il momento di tornare alla sua prima casa. All' inquietante "crocevia" dove ha superato l'ostilità di suo

Laius' hostility to him in a rocky passage underneath Cithaeron. There is a link between the meeting of the three roads and the tripartite riddle of the Sphinx, which (because of the topography) becomes associated with Laius: the host of a riddling, teasing mentality which never wanted the queen's son to be born, and tried to bar his entrance to life, at the expense of a curse on the city. Oedipus felt that the intelligence given him by his mother enabled him to conquer (kill) this mentality, which he then interpreted as meaning that he should be her husband and king of her city. Now, to his horror, he begins to learn that his mother was instrumental in his original expulsion. It wasn't simply that he chose to exchange a Theban breast for a Corinthian one; in fact they both belonged to one mother - an internal object now evoking both love and hate together.

Jocasta then introduces Oedipus to the two old shepherd-breasts (one Theban, one Corinthian) who had passed him from hand to hand on the mountain of Cithaeron when he was an infant. Having done this, she goes indoors to hang herself – as the mother may be said to hang up the breasts on weaning. Her suicide symbolises the end of her function in aiding Oedipus' self-revelation. The external object must be relinquished and Oedipus is now ready to internalise the concept of his mother, whom he sees in a more complex light, through a changed relationship. The old Jocasta departs, and in his mind she becomes the earthly mediator of a higher power – the “great goddess” who may be named Tyche, Chance or Destiny, an aspirational link with the world of the gods who give “good things”:

I must see my origins face-to-face ...
I count myself the son of Chance,
the great goddess, giver of all good things –
I'll never see myself disgraced. She is my mother!

Chance or Tyche he says is his *real* mother. This is not merely defiance – it has a psychic reality and a sense of revelation. Tyche has the significance of an internal figure or deity rather than a person – an internal object. At the very moment of this speech, which is a type of joyous Tychean Magnificat, Jocasta is hanging herself in her chamber in the house, offstage. To do this (as the wordplay indicates) she uses her own brooch which recalls the rivets driven through the baby's feet – the swelling breast that made him swollen-footed. The brooch is two-pronged, representing her doubleness. Now the phase of

padre Laio ' verso lui in un passaggio roccioso sotto il Citerone. Esiste un nesso tra l'incontro delle tre strade e l'enigma tripartito della Sfinge, che (a causa della topografia) viene associato a Laio: il portatore di una enigmatica, provocante mentalità che non ha mai voluto che il figlio della regina nascesse, e ha cercato di bloccare il suo ingresso alla vita, a scapito di una maledizione sulla città. Edipo sentiva che l'intelligenza datagli da sua madre gli aveva permesso di conquistare (uccidere) questa mentalità, che ha poi interpretato nel senso che egli avrebbe dovuto essere suo marito e re della sua città. Ora, con orrore, comincia ad apprendere che sua madre era stata determinante nella sua espulsione originale. Non era stato semplicemente che lui aveva scelto di scambiare un seno tebano per uno di Corinto; in realtà entrambi appartenevano ad una madre - un oggetto interno che ora evoca amore e odio insieme.

Giocasta introduce poi Edipo ai due vecchi-seni pastore (uno di Tebe, uno di Corinto) che se lo erano passato di mano in mano sul monte Citerone quando era un bambino. Dopo aver fatto questo, lei va in casa per impiccarsi - si potrebbe dire la madre che impicca il seno allo svezzamento. Il suo suicidio simbolizza la fine della sua funzione di favorire la rivelazione di Edipo a se stesso. L'oggetto esterno deve essere abbandonato ed Edipo è ora pronto per interiorizzare il concetto di sua madre, che vede in una luce più complessa, attraverso un rapporto modificato. La vecchia Giocasta lascia questo mondo, e nella sua mente lei diventa il mediatore terreno di un potere superiore - la "grande dea", che può essere chiamata Tyche, il caso o destino, un collegamento di aspirazione verso il mondo degli dei che danno "cose buone":

Devo vedere le mie origini faccia a faccia ...
Mi considero figlio della Sorte,
la grande dea, donatrice di ogni bene -
Non vedrò mai me stesso disonorato. Lei è mia madre!

Egli dice che il caso o Tyche è la sua *vera* madre. Questo non è solo sfida - ha una realtà psichica e un senso di rivelazione. Tyche ha il significato di una figura interna o divinità, piuttosto che di una persona - un oggetto interno. Al momento di questo discorso, che è una sorta di gioioso Tychean Magnificat, Giocasta si è impiccata nella sua camera all'interno della casa, dietro le quinte. Per fare questo (come indica il gioco di parole) lei usa la sua spilla che ricorda proprio i chiodi piantati nei piedi del bambino - il gonfiore del seno che lo ha reso dotato di piedi-gonfi. La spilla è duplice, rappresenta la sua duplicità. Ora la fase della

motherhood in which she was split into good and bad, in the infant's kingly possession, has been surpassed; Jocasta has demonstrated to Oedipus that she was both the one who fed him and who caused him pain, love and hate together. She, not only Laius, was responsible for the rivets in his ankles, the sharp nipples in the caring breasts - the wild, dark powers of Cithaeron who co-exist with the homely shepherds, sharing their territory. Through a triumph of integration, these opposing attributes or agents of Oedipus' internal mother have united as a combined object, returning to their source in Tyche. Unlike the literal breasts of the infant's mother, this force of nature will never run dry. It is part of Oedipus' vital, truth-seeking mentality, and will sustain him until his death. The baby is weaned – not by his mother but by himself, and his triumph is marked by his self-blinding: “Apollo ordained it – but I did it!” (ll. 1467-71).

Through the special knowledge achieved during weaning, therefore, the Oedipus baby discovers that his *internal* parents are neither Polybus and Merope, nor Laius and Jocasta, but Apollo and Tyche – the genesis perhaps of the future goddess Psyche. Oedipus is no longer *tyrannos*. He has been deposed, or rather he has deposed himself – in this sense like Richard. He has been ‘saved from death’, he says, for some further unknown ‘strange destiny’. But internally strengthened,

My troubles are mine
And I am the only man alive who can sustain them. (ll. 1547-9)

It is significant that at the end of the play, Oedipus is allowed to briefly touch his two daughters, who will be his new eyes in this next internal landscape.

In our two examples of classic literature thus far, we have seen how if we read the deep structure of the play, rather than its superficial plot, the poetic language tells a story of personality development under the guise of apparent disaster. This is what Bion means by his pun “catastrophic change” – a term borrowed from Aristotle, who indeed based his poetics on *Oedipus the King*. What appears to be a catastrophe is in fact the achievement of structural change, moving on to the next phase of development, the next state of mind.

maternità, in cui lei è stata scissa in buona e cattiva, nel possesso del bambino regale, è stata superata; Giocasta ha dimostrato ad Edipo che era sia quella che l'ha nutrito e sia quella che gli ha causato dolore, amore e odio insieme. Lei, non solo Laio, è stata responsabile dei chiodi nelle sue caviglie, i capezzoli taglienti nei seni che curano - i poteri selvaggi, oscuri del Citerone che coesistono con i pastori accoglienti, condividendo il loro territorio. Attraverso un trionfo di integrazione, questi attributi opposti o rappresentanti della madre interna di Edipo 'si sono uniti come un oggetto combinato, tornando alla loro fonte in Tyche. A differenza dei concreti seni della madre del neonato, questa forza della natura non potrà mai rimanere a secco. E' parte della 'mentalità vitale, in ricerca della verità di Edipo, e lo sosterrà fino alla sua morte. Il neonato è svezzato - non per mezzo di sua madre, ma da se stesso, e il suo trionfo è segnato dal suo auto-accecarsi: "Apollo lo ha ordinato - ma io l'ho fatto" (ll. 1467-1471).

Attraverso la conoscenza speciale realizzata durante lo svezzamento, quindi, il bambino Edipo scopre che i suoi genitori *interni* non sono né Polibo e Merope, né Laio e Giocasta, ma Apollo e Tyche - forse la genesi della futura dea Psyche. Edipo non è più *tiranno*. E 'stato depresso, o meglio si è depresso - in questo senso come Riccardo. E' stato 'salvato dalla morte ', egli dice, grazie ad un ulteriore ‘strano destino’ sconosciuto. Ma internamente rinforzato,

I miei problemi sono miei
E io sono l'unico uomo al mondo che li può sopportare. (Ll. 1547-9)

E' significativo che, alla fine della tragedia, ad Edipo sia permesso di toccare brevemente le sue due figlie, che saranno i suoi nuovi occhi in questo paesaggio interno successivo.

Nei nostri due esempi di letteratura classica fino a questo momento, abbiamo visto come se leggiamo la struttura profonda della tragedia, piuttosto che la sua trama superficiale, il linguaggio poetico racconti una storia di sviluppo della personalità sotto l'apparenza di un disastro. Questo è ciò che Bion intende con il suo gioco di parole "cambiamento catastrofico" - un termine preso in prestito da Aristotele, che ha proprio basato la sua poetica su *L'Edipo re*. Quello che sembra essere una catastrofe è infatti la realizzazione di un cambiamento

Next we shall consider two of Shakespeare's "Roman" plays, *Julius Caesar* and *Antony and Cleopatra*, which together illustrate further developmental phases and explore the idea of the individual's heroism in tackling each phase.

Julius Caesar and Antony and Cleopatra

For my next example I shall take a play about school life, *Julius Caesar*. Generally in Shakespeare we can take the old Roman world of Plutarch's histories to represent the latency phase and the values of what would later become the English boys' public boarding schools, in which to play the game was to win the war – if done in the right patriotic spirit and according to the comradely code, for the honour of the school, namely ancient Rome. The game of politics is an integral part of school life; and as always the code begins to break up when individual emotional attachments become more powerful than basic assumptions – adherence to the community rules. Emotionality is associated with femininity, or the female principle within the mind as a whole; inevitably, suspicion is aroused when it enters the single-sex latency setting and disturbs its cleanliness and orderliness.

In *Julius Caesar* there are various references to school and school-bonds (Casca was "quick mettle when he went to school"; Brutus and Volumnius were at school together); rivalry is keen and there is a strong sense of age-ranking with due deference paid to minor differences of perhaps a year or two - Julius and Cassius the eldest, Cassius an "elder soldier" than Brutus, Antony younger than both, followed by Octavius and finally Lucius, the boy under Brutus' protection. In the plebeians we have the playground hordes, primed with patriotic songs and propaganda: ready to rehearse "Hearts of Oak" or *Lord of the Flies* - to tease the prefects (tribunes) or lynch the swots for their "bad verses" (their excuse for attacking Cinna the Poet, III.iii.39). These demand, above all, entertainment from the "Roman actors" of the upper school (as Brutus terms them): references are rife to stageplay and acting, to earning one's place in the public eye. The tribunes who would ridicule Caesar's image (pull scarves off his statue) are "put to silence". Caesar (like the head boy or cricket captain) is the showpiece of the moment, and it is said that the people would

strutturale, che si muove verso la successiva fase di sviluppo, il prossimo stato mentale.

Dopo prenderemo in considerazione due tragedie "romane" di Shakespeare, *Giulio Cesare e Antonio e Cleopatra*, che insieme illustrano le fasi ulteriori di sviluppo e esplorano l'idea di eroismo individuale nell'affrontare ogni fase.

Giulio Cesare e Antonio e Cleopatra

Come mio prossimo esempio prenderò una tragedia sulla vita scolastica, *Giulio Cesare*. In generale, in Shakespeare, si può prendere il mondo antico romano delle storie di Plutarco per rappresentare la fase di latenza ed i valori di quelli che sarebbero poi diventati i collegi pubblici dei ragazzi inglesi, in cui il gioco consisteva nel vincere la guerra - se fatta nel giusto spirito patriottico e secondo il codice cameratesco, per l'onore della scuola, vale a dire l'antica Roma. Il gioco della politica è una parte integrante della vita scolastica; e come sempre il codice inizia a rompersi quando i singoli legami emotivi diventano più potenti degli 'assunti di base' – l'aderenza alle norme comunitarie. L'emotività è associata con la femminilità, o con il principio femminile all'interno della mente nel suo insieme; inevitabilmente, la diffidenza si risveglia quando entra l'impostazione di latenza dello stesso sesso e disturba la sua pulizia e ordine.

Nel *Giulio Cesare* ci sono vari riferimenti alla scuola e ai legami della scuola (Casca era "sveglio di temperamento quando andava a scuola", Bruto e Volumnio erano a scuola insieme); la rivalità è forte e c'è un forte senso di gerarchia in base all'età con la dovuta deferenza alle piccole differenze di forse un anno o due - Giulio e Cassio il maggiore, Cassio "un soldato più vecchio" di Bruto, Antonio più giovane di entrambi, seguito da Ottaviano e infine Lucio, il ragazzo sotto protezione di Bruto. Tra i plebei abbiamo le folle dei campi giochi, preparate con canzoni patriottiche e propaganda: pronte a mettere in scena "Cuori di quercia" o *Il signore delle mosche* - per stuzzicare i prefetti (tribuni) o per linciare i secchioni per i loro "brutti versi" (la loro scusa per attaccare Cinna il Poeta, III.iii.39). Questi chiedono, prima di tutto, divertimento agli "attori romani" della scuola superiore (come Bruto li definisce): le allusioni abbondano in commedie teatrali e copioni, per guadagnare il proprio posto agli occhi del pubblico. I tribuni che avrebbero ridicolizzato l'immagine di Cesare (tolgono

applaud him even if he had “stabb'd their mothers” - such is the irrelevance of any emotional reality in this context. All they want is a leader, an entertaining politician to wave a banner for them to follow. If not Julius, then “let [Brutus] be Caesar!” - or Antony! Anyone will do (“knew they not Pompey”?) Where the plebeians are massed, the values are those of spectacle, not of thought or emotion.

Caesar's demise is inevitable, as is suggested by the references to his epilepsy (the “falling fit”) and the portents of disaster. The time is ripe for him to go (to “die”), and he has sufficient insight to accept death as a “necessary end” which “will come when it will come” (II.ii.36). How and by whom will he be succeeded? Brutus is his “angel” (III.ii.175, the “noblest Roman”, V.v.73), but Antony is his “runner” (he “touches” his wife, with sexual implications, I.ii.9). Once upon a time Caesar indeed depended on Cassius, too, to survive the Tiber's flood and stay in power – Cassius was the one who rescued him. These are Caesar's team, his “lovers”. But now he seems to have lost his team spirit and become inflated to a “god” (“for always I am Caesar”). This means he must be “dismember'd” (in Brutus' telling phrase – indicating both loss of phallic potency, and loss of his team members). At his height, the “word of Caesar stood against the world” (III.ii.118). During his fall, we learn a lot about the power of the word - above all, how it is dependent on the audience of plebeians for its ability to excite and incite. Both Brutus and Antony, the great nationalist debaters who take the stage after Caesar's assassination, know this: Antony's “Friends, Romans, countrymen, lend me your ears” is famous for its mobilizing rhetoric, but Brutus' speech is also a good one and would have won the day in *Henry V*. What happens is here is that Antony cannibalises Brutus' momentum; he does not negate it, but rather, stands on Brutus' shoulders and upstages him, making use of the sanctimonious excitement that Brutus has already aroused in the boys. It is the rhetoric, more than the content of the argument, that holds sway, with its provocative refrain, “For Brutus is an honourable man”.

After Antony has let loose the mob, however, we never see the plebeians again. The ambience of team spirit and match-winning is superseded by the

decorazioni dalla sua statua) sono `messi a tacere '. Cesare (come il capo classe o capitano di cricket) è il fiore all'occhiello del momento, e viene detto che la gente lo applaudirebbe ‘anche se avesse accoltellato le loro madri ’ - tale è l'irrelevanza di qualsiasi realtà emotiva in questo contesto. Tutto ciò che essi vogliono è un leader, un politico divertente che sventoli per loro una bandiera da seguire. Se non Giulio, allora `lasciate che [Bruto] sia Cesare! ' - o Antonio! Qualcuno lo farà (" sapevano non sarebbe stato Pompeo"?) Dove i plebei sono ammassati, i valori sono quelli dello spettacolo, non del pensiero o dell'emozione.

La morte di Cesare è inevitabile, come è suggerito dai riferimenti alla sua epilessia (la “caduta della forma fisica”) e i presagi del disastro. Il tempo è maturo perché lui vada (per “morire”), e lui ha un sufficiente insight per accettare 'la morte' come una 'fine necessaria', che 'arriverà quando arriverà '. (II.ii.36) Come e da chi gli sarà succeduto? Bruto è il suo “angelo” (III.ii.175 il “più nobile romano”, V.v.73), ma Antonio è il suo ‘messaggero’(egli “tocca” sua moglie, con implicazioni sessuali, I.ii.9). Una volta egli aveva fatto affidamento su Cassio, anche, per sopravvivere all'inondazione del Tevere e per rimanere al potere – Cassio è stato colui che lo ha salvato. Si tratta del team di Cesare, ‘coloro che lo amano’. Ma ora, sembra aver perso il suo spirito di squadra ed essersi gonfiato come un ‘dio ’(‘per sempre io sono Cesare’). Questo significa che egli deve essere smembrato` (secondo l'espressione di Bruto' – che indica sia la perdita di potenza fallica, sia la perdita dei suoi membri del team). Al suo apice, la “parola di Cesare era contro il mondo” (III.ii.118). Durante la sua caduta, si impara molto sulla forza della parola - soprattutto come essa dipenda dal pubblico della plebe per la sua capacità di emozionare e incitare. Sia Bruto sia Antonio, i grandi argomentatori nazionalisti che salgono sul palco dopo l'assassinio di Cesare, lo sanno: “Amici, romani, concittadini, prestatemi le vostre orecchie” di Antonio è famosa per la sua mobilitazione retorica, ma anche il discorso di Bruto è buono e avrebbe vinto la giornata nell' *Enrico V*. Ciò che succede qui è che Antonio cannibalizza il momento di Bruto; egli non lo nega, ma piuttosto, sovrasta Bruto e lo eclissa , avvalendosi dell' eccitazione ipocrita che Bruto ha già suscitato nei ragazzi. E' la retorica, più che il contenuto della discussione, che domina, con il suo ritornello provocatorio, “Poichè Bruto è un uomo d'onore”

Tuttavia, dopo che Antonio ha lasciato scatenare la folla, non vediamo più i plebei. L'atmosfera di spirito di squadra e di combinazione vincente è sostituita

struggle with personal relationships. The play enters a new sphere of more serious debate. Gradually it works towards a split between the political and the personal: the word as power *versus* the word as expression. The word “love” will come to mean something different from loyalty to the party. There will be a real battle at Philippi over the question of Julius' dismembered spirit - whom does it still govern, and in what sense? For the emotional heat of the play is at its most intense not at the death of Caesar (which is still the realm of excitement and entertainment, superstition and sentimentality), but during the famous quarrel between Brutus and Cassius before they move on to Philippi. This is the nearest the play approaches to catastrophic change, to the forging of new values in the fire of love.

The crux of the quarrel is Cassius' heartfelt accusation that Brutus “loved Caesar better than ever he loved Cassius” (IV.ii.161). The superficial causes of the quarrel boil down to this. It is resolved with the pledge of faith which is made when the fact of Portia's death finds its way into words (and these words are contrasted with the “vile rhymes” of the “poet” who comically intervenes - rhetoric having earned a bad name by this stage in the play). Portia's “swallowing fire” (not suffocating on coals as in Plutarch) images the new fiery spirit which infuses the deepened bond between Brutus and Cassius: “I cannot drink too much of Brutus' love” (IV.iii.167). It is this love which leads to their political “suicide” – a new slant on the traditional Roman style of honourable death.

Having a “wife”, a feminine side to their nature, is one of the traits which Brutus and Julius would seem to have in common, just as they might appear similar in their sanctimony and obstinacy. But these similarities are really ground for contrast, as shown for example by the twin domestic scenes: Caesar with his nervous despised wife and false friends contrasts with Brutus who will “never find any man but was true to him” and whose wife is “dear as the ruddy drops that visit my sad heart” (II.i.298). The tomboy Portia with her self-wounding is Brutus' link with the Stoic tradition, the ability to bear pain. Brutus' feminine identification is also shown by his tender care of the boy Lucius who plays him music, helping him metabolise his “evil spirit” - Caesar's ghost, and the ghost of his own ambition.

Indeed Brutus' self-idealisation is very different from Caesar's in its naivety

dalla lotta nei rapporti personali. La tragedia entra in una nuova sfera di dibattito più serio. A poco a poco va verso una scissione tra il politico e il personale: la parola come potere contro la parola come espressione. La parola ‘amore’ verrà a significare qualcosa di diverso dalla fedeltà al partito. Ci sarà una vera e propria `battaglia 'a Filippi sulla questione dello spirito ‘smembrato` di Giulio - che ancora governa, e in che senso? Infatti il calore emotivo della tragedia è al suo momento più intenso non alla morte di Cesare (che è ancora il regno di eccitazione e di intrattenimento, superstizione e sentimentalismo), ma durante la famosa lite tra Bruto e Cassio prima di trasferirsi a Filippi. Questo è l’approccio della tragedia più vicino al cambiamento catastrofico, alla formazione di nuovi valori nel fuoco dell'amore.

Il nodo della lite è l’accusa profonda di Cassio che Bruto “ha amato Cesare più di quanto egli abbia amato Cassio” (IV.ii.161) . Le cause superficiali della lite si riducono a questo. Viene risolta con la promessa di fedeltà, che viene fatta quando il fatto della morte di Portia trova la sua strada nelle parole (e queste parole sono in contrasto con le “rime vili” del “poeta” che interviene comicamente – avendo la retorica guadagnato un brutto nome in questa fase della tragedia). La deglutizione del fuoco' di Portia (non il soffocamento sui carboni come in Plutarco) riflette il nuovo spirito di fuoco che infonde il legame profondo tra Bruto e Cassio: “Non posso bere troppo dell’amore di Bruto” (IV.iii.167). E questo amore che conduce al loro “suicidio” politico – una nuova interpretazione del tradizionale stile romano di morte onorevole.

Avere un `moglie ', un lato femminile della loro natura, è uno dei tratti che Bruto e Giulio sembrerebbero avere in comune, così come potrebbero apparire simili nella loro ipocrisia e ostinazione. Ma queste somiglianze sono davvero terreno di contrasto, come si vede ad esempio dalle due scene domestiche: Cesare con la sua disprezzata nervosa moglie e i falsi amici contrasta con Bruto che “non troverà mai nessun uomo che sia stato così fedele a lui” e la cui moglie è “cara come le gocce rubiconde che visitano il mio cuore triste” (II.i.298). Il maschiaccio Portia con il suo auto-ferimento è il collegamento di Bruto con la tradizione stoica, la capacità di sopportare il dolore. L’identificazione femminile di Bruto è dimostrata anche dalla sua tenera cura per il ragazzo Lucio che gli suona la musica, aiutandolo a metabolizzare il suo “spirito maligno” – il fantasma di Cesare, e il fantasma della sua ambizione.

Tuttavia l'auto-idealizzazione di Bruto è molto diversa da quella di Cesare

and warmth; he believes in himself with true adolescent piety. Cassius, the strong swimmer, clearly found Julius a cold fish; but at each point of confrontation with Brutus, he is willing to sacrifice his political acumen to Brutus' mysterious "nobility". Had "envy of great Caesar" come before jealousy of him, as Antony believes, Cassius and his team would now be rulers of Rome. We remember Cassius was first introduced to us, by Caesar, as one who "thinks too much" (I.ii.196). His relinquishment of a political goal for a personal one characterizes the thinking process which he has initiated in the world of the Roman aristocracy. Ultimately, Brutus follows him, responding to this form of "suicide" with the moving private tribute:

Friends, I owe more tears
To this dead man than you shall see me pay.
I shall find time, Cassius, I shall find time. (V.iii.108-110)

- words that are worlds away from the flashy rhetoric of political display. And already there are signs that Antony, many plays later, will split his cold opportunism into Octavius and exile himself from Rome to become a great lover. The political relationships which have dominated their adolescence are being superseded by personal ones. Catastrophic change is on the horizon.

The next play we shall consider, which follows on naturally from this one, is *Antony and Cleopatra*. Here Shakespeare picks up his earlier villain-hero, the one who had ousted Brutus his previous favourite, and sets him 'on the rack' of emotional turbulence, forcing him to leave behind the values of the old Roman world for ever, and to undergo the type of personality change imaged again by death – or love. The daring goal of this play is to establish that the world will be a better place as a result of the love between Antony and Cleopatra. Although Shakespeare follows history in telling us Antony and Cleopatra are mature lovers, in their behaviour with their peers they come across as young, rewriting the story of *Romeo and Juliet* without its erotic narcissism. They are on the point of expanding out of their native groups - the predominantly single-sex societies of Rome and Egypt. Rome's military might, spanned by its "triple pillars of the world", interdigitates with Egypt's richness in treasures and natural fertility governed by the overflowing Nile. The action of the play flashes from one side

nella sua ingenuità e nel suo calore; egli crede in se stesso con la vera devozione adolescenziale. Cassio, il nuotatore forte, chiaramente considerava Giulio una persona insensibile; ma ad ogni punto di confronto con Bruto, egli è disposto a sacrificare il suo acume politico alla misteriosa "nobiltà" di Bruto. "L'invidia per il grande Cesare" è venuta prima della gelosia di lui, come crede Antonio, Cassio e la sua squadra sarebbero ora i governanti di Roma. Ricordiamo che Cassio ci è stato presentato, da Cesare, come uno che "pensa troppo". La sua rinuncia ad un obiettivo politico per uno personale caratterizza il processo di pensiero a cui egli ha dato avvio nel mondo dell'aristocrazia romana. In ultima analisi, Bruto lo segue, rispondendo a questa forma di "suicidio" con il commosso omaggio privato:

Amici, devo più lacrime
Per questo uomo morto di quelle che mi vedrete piangere.
Io troverò il tempo, Cassio, troverò il tempo. (V.iii.108-110)

- parole che sono distanti mondi dall'appariscente retorica dello sfoggio politico. E già ci sono segni che Antonio, dopo molti tragedie, scinderà il suo opportunismo freddo in Ottaviano e si esilierà da Roma per diventare un grande amante. Le relazioni politiche che hanno dominato la loro adolescenza sono state sostituite da quelle personali. Il cambiamento catastrofico è all'orizzonte.

La successiva tragedia che esamineremo, che fa seguito naturalmente a questa, è *Antonio e Cleopatra*. Qui Shakespeare prende il suo precedente cattivo-eroe, colui che aveva spodestato il suo Bruto il suo favorito di prima, e lo pone 'sulla griglia' della turbolenza emotiva, costringendolo a lasciarsi alle spalle i valori del mondo romano per sempre, e a sottoporsi al tipo di cambiamento di personalità rappresentato ancora una volta con la morte - o con l'amore. L'obiettivo audace di questa tragedia è quello di stabilire che il mondo sarà un posto migliore come conseguenza dell'amore tra Antonio e Cleopatra. Anche se Shakespeare si attiene alla storia nel dirci che Antonio e Cleopatra sono amanti maturi, nel loro comportamento con i loro coetanei sembrano giovani, riscrivendo la storia di Romeo e Giulietta senza il suo narcisismo erotico. Sono sul punto di espandersi dai loro gruppi nativi – le società prevalentemente dello stesso sesso di Roma e dell'Egitto. La potenza militare di Roma, potrebbe, misurata dai suoi "tre pilastri del mondo", intrecciarsi con la ricchezza di tesori e la naturale fertilità

of the world to the other in a multitude of short scenes; battles are fought and dismissed in moments, in characteristic Shakespearean disregard of the classical unities of time, place and action. The effect of this, together with the exalted world-imagery, is to evoke a sense of cosmic scale, both geographically and in terms of the abundance of powerful energies. Yet on another level the entire drama takes place within Cleopatra's bedroom: there is a very precise location of internal action, and everything that happens sheds some light on the developing sexual relationship between the hero and heroine.

There is hate, ugliness and humiliation in the play, but there are essentially no enemies to love. All the main characters in the play are lovers of some type. Caesar is no Iago with power to undermine; he is in fact a beneficial goad and ultimately a facilitator of the final act, love's triumph. He is seen by Antony and Cleopatra as "the Roman boy", "the young man", "scarce-bearded Caesar"; his rigid phantasies of omnipotence embody the pressure of a younger generation that forces Antony to emerge from its confines and commit himself to his new identity. We should not doubt Caesar's love for Antony, however competitive his spirit towards this older-brother figure – "we two could not stall together/ In the whole world" (V.i.39-40).

In *Antony* (uniquely in Shakespeare), the idea of physical feminine beauty is given a secondary role, in the person of Octavia, in order to focus on the beauty of objects, operating through the protagonists. For it is the internal objects who generate the ambiguity. Cleopatra is never described as conventionally beautiful, but rather as magnificent, mysterious and magnetic: pre-eminently in the speech of Enobarbus who is suspicious of her attraction, hence his famous description, "The barge she sat in, like a burnish'd throne..." (II.ii.192), is all the more conclusive in evoking her power. Enobarbus in a sense represents the voice of the poet, the craftsman and analytical observer for whom Cleopatra with her infinite variety is "a wonderful piece of work". He finds Cleopatra "puzzling" (III.vii.10), a significant and unusual term which Shakespeare uses also in Hamlet's "To be or not to be" soliloquy. He is the descendant of Mercutio in *Romeo and Juliet*, wedded to reality not in spite of but because of his fertile imagination. The Mercutio-poet, like a king's Fool, is dedicated to reminding his master of the truth when he appears to be out of touch with it; "I had forgot that

dell'Egitto governata dallo straripamento del Nilo. L'azione della tragedia illumina da una parte del mondo all'altra una moltitudine di brevi scene; le battaglie sono combattute e interrotte a momenti, nel caratteristico disprezzo shakespeariano delle unità classiche di tempo, luogo e azione. L'effetto di questo, insieme all'esaltata immagine del mondo, è quello di evocare un senso di magnitudine cosmica, sia geograficamente sia in termini di abbondanza di potenti energie. Ma su un altro piano tutto il dramma si svolge nella camera da letto di Cleopatra: vi è un'ubicazione molto precisa dell'azione interna, e tutto ciò che accade getta una luce sullo sviluppo della relazione sessuale tra l'eroe e l'eroina.

Ci sono odio, bruttezza e umiliazione nella tragedia, ma non ci sono essenzialmente nemici da amare. Tutti i personaggi principali della tragedia sono amanti di un certo tipo. Cesare non è Iago con il potere di danneggiare; in realtà egli è un pungolo positivo e, infine, un facilitatore dell'atto finale, il trionfo dell'amore. Egli è visto da Antonio e Cleopatra come "il ragazzo romano", "il giovane", "Cesare lo sbarbato"; le sue rigide fantasie di onnipotenza incarnano la pressione di una generazione più giovane che costringe Antonio ad emergere dai suoi confini e ad impegnarsi nella sua nuova identità. Non dovremmo dubitare dell'amore di Cesare per Antonio, sebbene competitivo nel suo spirito verso questa figura di fratello maggiore – "noi due non potevamo coabitare nel vasto mondo" (V.i.39-40).

In *Antonio* (unicamente in Shakespeare), all'idea di bellezza fisica femminile viene dato un ruolo secondario, nella persona di Ottavia, al fine di concentrarsi sulla bellezza degli oggetti, che operano attraverso i protagonisti. Infatti sono gli oggetti interni che generano l'ambiguità. Cleopatra non è mai descritta come convenzionalmente bella, ma piuttosto come magnifica, misteriosa e magnetica: soprattutto nel discorso di Enobarbo che è sospettoso del suo fascino, da cui la sua celebre descrizione, "La barca su cui sedeva, simile a un trono brunito..." (II.ii.192), è tanto più determinante nell'evocare il suo potere. Enobarbo in un certo senso rappresenta la voce del poeta, l'artigiano e l'osservatore analitico per cui Cleopatra con la sua infinita varietà è "un capolavoro meraviglioso". Egli trova Cleopatra "sconcertante" (III.vii.10), un termine significativo e inusuale che Shakespeare utilizza anche nel soliloquio di Amleto "Essere o non essere". Egli è il discendente di Mercuzio in *Giulietta e Romeo*, devoto alla realtà non a dispetto ma a causa della sua fertile immaginazione. Il Mercuzio-poeta, come un buffone del re, si dedica a ricordare la verità al suo maestro quando gli sembra essere in

truth should be silent”, says Enobarbus during the Roman council, and when Antony tells him to keep quiet, calls himself “your considerate stone” (II.ii. 110). And invariably, from the analytical point of view, Enobarbus is right. But as the play progresses, and Antony follows tenaciously the instructions of his internal objects, given in the form of “feelings”, there gradually evolves a sense in which Antony, in parting from Enobarbus’ advice, becomes even more right. The poet-craftsman aspect needs to learn from the poet-feeling aspect of the mind. It is not long before Enobarbus himself is destroyed by love – love for Antony, which is co-extensive with a new type of thinking, as he introjects Antony’s generosity of spirit when even after his desertion, Antony sends his treasure after him:

This blows my heart:
If swift thought break it not, a swifter mean
Shall outstrike thought, but thought will do’t, I feel. (IV.vi. 34-6)

He recognises Antony to be a “mine of bounty” and this causes a developmental change. As often happens in Shakespeare, one character is reborn as another; here, the cynical old Enobarbus is reborn as Eros, Antony’s young squire and assistant in the new war of love, and also – as Lucius with Brutus – a part of his own personality.

The course of true love is not only not smooth but not beautiful. In the course of the play both Antony and Cleopatra make fools of themselves and have ugly moments. These ultimately serve to show up the authenticity of the hidden inner beauty which they are each impelled to discover in a love beyond their old egocentric selves and their respective old worlds with their military or tyrannical values. The second half of the play is dominated by imagery of changing and melting, a tempestuous mingling of psychic elements as identity is thrown into the melting-pot and re-formed. Antony feels he is losing his “visible shape” and his identity is vapourising like a cloud:

That which is now a horse, even with a thought

contatto con essa; “avevo dimenticato che la verità dovrebbe essere silenziosa”, dice Enobarbo durante il Concilio Romano, e quando Antonio gli dice di tacere, egli si definisce “la tua pietra pensante” (II.ii. 110). E invariabilmente, dal punto di vista analitico, Enobarbo ha ragione. Ma, come la tragedia si sviluppa, e Antonio segue con tenacia le istruzioni dei suoi oggetti interni, riportate in forma di “sentimenti”, si sviluppa a poco a poco l’impressione per cui Antonio, nel separarsi dai consigli di Enobarbo, diventi ancora più giusto. L’aspetto di poeta-artigiano ha bisogno di imparare dall’aspetto della mente di poeta-sentimento. Non molto tempo prima Enobarbo stesso si è distrutto con l’amore - l’amore per Antonio, che è contemporaneo ad un nuovo tipo di pensiero, nel momento in cui egli introietta la generosità di spirito di Antonio, quando anche dopo la sua diserzione, Antonio gli manda il suo tesoro:

Mi fa scoppiare il cuore:
se non lo spezza subito il rimorso, un mezzo più veloce
colpirà ancora prima, ma sento che il rimorso basterà. (IV.vi. 34-6)

Egli riconosce Antonio come una ‘miniera di generosità’ e questo provoca un cambiamento evolutivo della sua personalità. Come spesso accade in Shakespeare, un personaggio è rinato al posto di un altro; qui, il cinico vecchio Enobarbo rinasce come Eros, il giovane scudiero e assistente di Antonio nella nuova guerra d’amore, ed anche – come Lucio con Bruto – una parte della sua stessa personalità.

Il percorso del vero amore non solo non è tranquillo ma anche non bello. Nel corso della tragedia, sia Antonio sia Cleopatra si prendono gioco di loro stessi ed hanno momenti brutti. Questi in ultima analisi, servono a dimostrare l’autenticità della bellezza interiore nascosta che ognuno di loro è spinto a scoprire in un amore al di là di loro stessi vecchi egocentrici sé e dei loro rispettivi vecchi mondi con i loro valori militari o tirannici. La seconda metà della tragedia è dominata da immagini di cambiamento e di fusione, una tempestosa mescolanza di elementi psichici mentre l’identità è gettata nel calderone e ri-formata. Antonio sente che sta perdendo la sua “forma visibile” e la sua identità si sta vaporizzando come una nuvola:

Ciò che ora è un cavallo, nel tempo di un pensiero

The rack dislimns, and makes it indistinct
As water is in water. (IV.xiv. 9-11)

The type of thinking-process that killed Enobarbus kills Antony and then Cleopatra, but in a more extended and complex manner, in which Shakespeare explores fully the passionate distrust that attends the aesthetic conflict, with Cleopatra being – or acting – the “right gipsy”, the “triple-turned whore”.

Antony’s commitment or death is simple and direct by comparison with that of Cleopatra, who (unusually in Shakespeare) is sole heroine of the entire last act. The first four acts culminate in the introjection of the feminine by the masculine; the fifth act investigates the introjection of the masculine by the feminine in a most complex way, establishing its educational quality for the world of the future. Antony has to be “dead” (separated, as external object) in order for Cleopatra to introject his masculine qualities, and present her new self to the Roman world of the future, so that other boys such as Octavius will have a chance of growing out of their latency period to become men and lovers. It is not only the Romans, but many subsequent critics and commentators, who misunderstand what is happening during her final act, the act in which she becomes a real queen for the first time – at the same time recognising that she is merely a woman, like the milkmaid:

No more but e’en a woman, and commanded
By such poor passion as the maid that milks,
And does the meanest chares. (IV.xv. 73-5)

Her absorption of Antony shows itself in the duel with Octavius the new boy-ruler. At the same time the monument in which she is confined represents the long history of womanhood, the female space in which Egyptian energies are concentrated and whose meaning she attempts to symbolise as part of her journey of self-knowledge. Instead of taking part in a Roman Triumph she will direct and perform a new play-within-a-play, generated by her own imagination. The manner of Cleopatra’s death is the ultimate truthful poetic spectacle. She is the new poet, and Octavius is the new audience, like ourselves. Ultimately she captures his attention and admiration:

OCTAVIUS: Bravest at the last,
She levell’d at our purposes, and, being royal,

viene smembrato dalla nuvolaglia, che lo rende indistinto
Come acqua nell’acqua. (IV.xiv. 9-11)

Il tipo di pensiero-processo che ha ucciso Enobarbo uccide Antonio e poi Cleopatra, ma in un modo più esteso e complesso, in cui Shakespeare esplora completamente la diffidenza appassionata che accompagna il conflitto estetico, con Cleopatra che è - o che agisce come - “la giusta zingara”, la “tre volte puttana”.

La dedizione o la morte di Antonio è semplice e diretta rispetto a quella di Cleopatra, che (insolitamente in Shakespeare) è l’unica eroina dell’intero ultimo atto. I primi quattro atti culminano con l’introiezione del femminile da parte del maschile; il quinto atto esplora l’introiezione del maschile da parte del femminile in un modo più complesso, che stabilisce la sua qualità educativa per il mondo del futuro. Antonio deve essere “morto” (separato, come oggetto esterno) per far sì che Cleopatra introietti le sue qualità maschili, e presenti il suo nuovo sé al mondo romano del futuro, in modo che altri ragazzi come Ottaviano avranno la possibilità di emergere dal loro periodo di latenza per diventare uomini e amanti. Non solo i romani, ma molti critici e commentatori successivi, fraintendono ciò che accade durante l’atto finale, l’atto in cui lei diventa una vera regina per la prima volta - al tempo stesso riconoscendo che lei è solo una donna, come la lattaia:

Non più regina ma solamente donna e dominata
dalle stesse povere passioni della mungitrice,,
che svolge le incombenze più meschine. (IV.xv. 73-5)

La sua incorporazione di Antonio si manifesta nel duello con Ottaviano il nuovo ragazzo-sovrano. Al tempo stesso il mausoleo nel quale lei è confinata rappresenta la lunga storia della femminilità, lo spazio femminile in cui si concentrano le energie egizie e il cui significato lei cerca di simbolizzare come parte del suo cammino di auto-conoscenza. Invece di prendere parte ad un trionfo romano lei dirigerà ed eseguirà una nuova tragedia-nella-tragedia, generata dalla sua immaginazione. La modalità della morte di Cleopatra è l’ultimo sincero spettacolo poetico. Lei è il nuovo poeta, e Ottaviano è il nuovo pubblico, come noi. In ultima analisi lei cattura la sua attenzione e ammirazione:

OTTAVIANO: Coraggiosa fino alla fine,
Ha indovinato le nostre intenzioni, da vera regina,

Took her own way...

She looks like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace. (V.ii.333-47)

As a true Roman, Caesar can accept, even embrace, being vanquished by one who has outmatched him in a fair fight – not Antony who had long lost interest in him, but Cleopatra, “bravest at the last”. His acceptance is founded on his own love for Antony and for Octavia, however flawed. He appreciates the “solemnity” of the event and prefers it, in fact, to the omnipotent triumph. He, the wordster, has finally made contact with the poetic principle, in the form of the new Romanised Cleopatra – the powerful impact of the combined object. It is up to him now to read the poem of Cleopatra. Cleopatra, in becoming her own monument, has been successful in her attempt to ensure there will be more Cleopatras, beyond the reach of political pawning, rape and whoredom, free to exist in a state of grace in the new Roman world.

To conclude, we could say that through his greatest hero, a woman, Shakespeare demonstrates how the personality develops through introjecting the good qualities of the opposite sex and refining away the useless or outgrown qualities. In the chamber of maiden thought, the door opens out of the single-sex school of the pubertal period, whether Roman or Egyptian. We will continue with the same theme in *Hamlet*, Shakespeare’s most problematical and complex character, and unlike this morning’s heroes, interesting partly owing to the limited success of his personality development which does not achieve the transcendent catastrophic change of the others, yet in the process highlights the difficulties of the task faced by the intelligent adolescent.

Ha scelto la sua strada....

Sembra assopita,
Quasi volesse catturare un altro Antonio
Nella rete potente del suo fascino. (V.ii.336-38)

Come un vero romano, Cesare può accettare, anche comprendere, di essere sconfitto da uno che lo ha vinto in un combattimento leale - non Antonio, che aveva da tempo perso interesse per lui, ma Cleopatra, “la più coraggiosa alla fine”. La sua accettazione si fonda sul suo amore per Antonio e per Ottavia, sebbene imperfetto. Egli apprezza la “solennità” dell’evento e lo preferisce, di fatto, al trionfo onnipotente. Lui, il parolaio, ha finalmente preso contatto con il principio poetico, nella forma della nuova romanizzata Cleopatra - il forte impatto dell’oggetto combinato. Sta a lui ora leggere la poesia di Cleopatra. Cleopatra, nel diventare il suo stesso monumento, ha avuto successo nel suo tentativo di garantire che ci saranno più Cleopatre, inaccessibili al pegno politico, allo stupro e alla prostituzione, libere di esistere in uno stato di grazia nel nuovo mondo romano.

Per concludere, possiamo dire che, attraverso il suo più grande eroe, una donna, Shakespeare dimostra come la personalità si sviluppi attraverso l’introiezione di buone qualità del sesso opposto e nel mettere da parte le qualità inutili o superate. Nella camera del pensiero verginale, la porta si apre sulla scuola dello stesso sesso del periodo puberale, sia romana sia egiziana. Questo pomeriggio si proseguirà con lo stesso tema in *Amleto*, il personaggio più problematico e complesso di Shakespeare, e, a differenza degli eroi di questa mattina, parzialmente interessante a causa del limitato successo del suo sviluppo della personalità che non raggiunge il trascendente cambiamento catastrofico degli altri, ma che nel processo mette in evidenza le difficoltà del compito per l’adolescente intelligente.

Hamlet – Part 1

Hamlet is Shakespeare's classic exploration of the multiple different worlds of adolescence, with its confusion between thought and action, intrusiveness and intimacy – the drama between the inside and outside of the object, and how the adolescent rocks back and forth in constant instability, in and out of the adult world. The play was written in between *Julius Caesar* and *Antony and Cleopatra*, so shows us how Shakespeare's investigation into the qualities of a hero was proceeding between those two plays: "hero" meaning, as we said, a personality capable of development, capable of becoming itself.

In *Julius Caesar* Shakespeare was still looking for a "noble" hero, possessing admirable qualities such as loyalty, endurance, integrity, constancy, stoicism. He endowed Brutus – "noblest of them all" – with such qualities, but then became bored with him, as if instinctively drawn rather to the faulty, hot-blooded Cassius or even the hidden potential of the opportunistic Antony. Brutus, though worthy, did not seem capable of much development, and was hampered by self-idealisation. With Hamlet, Shakespeare tries a different approach: he looks for a hero who can dream, and who tries to think through his dreams. Invariably we identify closely with Hamlet, probably more than any other single character in classic literature, other than perhaps Oedipus himself. However it is not his already formed character that we identify with, but rather, his hopeful potential: his interesting condition of both mourning a lost father, and of being on the verge of falling in love, with all the oedipal emotionality thereby stirred up. And of course, his poetic dreams.

There are many dreams and dreamlike sequences in Shakespeare, but *Hamlet* is his first dream-play in the sense of telling an entire story through dreams. Although the characters give a very realistic sense of family relationships, almost like a novel, the events of the plot are patently absurd – the ghost, the

Amleto- Parte 1

Amleto, rappresenta la classica esplorazione di Shakespeare dei molteplici mondi dell'adolescenza, con la sua confusione tra pensiero e azione, invadenza e l'intimità - il dramma tra l'interno e l'esterno dell' oggetto, e su come l' adolescente oscilli avanti e indietro in costante instabilità, dentro e fuori del mondo adulto. La tragedia è stata scritta tra *Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra*, così ci mostra come l'indagine di Shakespeare sulle qualità di un eroe stesse procedendo tra queste due opere: "eroe", significa, come abbiamo detto, una personalità capace di sviluppo, in grado di diventare se stessa.

Nel *Giulio Cesare* Shakespeare era ancora alla ricerca di un eroe "nobile", che avesse caratteristiche ammirevoli quali la lealtà, la resistenza, l'integrità, la costanza, lo stoicismo. Ha dotato Bruto - "il più nobile di tutti" - di tali qualità, ma poi si è annoiato con lui, come istintivamente attratto piuttosto dall'imperfetto, focoso Cassio o anche dal potenziale nascosto dell' opportunista Antonio. Bruto, anche se valido, non sembrava capace di grande sviluppo, ed era ostacolato dall' auto-idealizzazione. Con , Shakespeare tenta un approccio diverso – egli cerca un eroe che possa sognare, e che provi a pensare attraverso i suoi sogni. Invariabilmente noi ci identifichiamo moltissimo con Amleto, probabilmente più che con ogni altro singolo personaggio nella letteratura classica, eccetto forse Edipo. Tuttavia non è che ci identifichiamo con il suo carattere già formato, quanto, piuttosto, con il suo potenziale di speranza: la sua interessante condizione di essere sia in lutto per un padre perduto sia sul punto di innamorarsi, con tutta l'emotività edipica così stimolata. E, naturalmente, con i suoi sogni poetici.

Ci sono molti sogni e sequenze oniriche in Shakespeare, ma *Amleto* è la sua prima tragedia-sogno nel senso di raccontare un'intera storia attraverso i sogni. Anche se i personaggi danno un senso molto realistico dei rapporti familiari, quasi come un romanzo, gli eventi della trama sono palesemente assurdi - il

³ Martha Harris, *Your Teenager* (new edition, Harris Meltzer Trust, 2007), p. 237.

⁴ See *Adolescence: Talks and Papers by Donald Meltzer and Martha Harris*, ed. M. H. Williams. Harris Meltzer Trust, 2011.

pirate ship etc – and a large portion of the centre of the play is taken up with the analysis of acting as an art form, another fictional mode of existence which may or may not symbolize the truth about ourselves and our emotional situation. Is this kind of dream true, or not? As the ancient Greeks might have put it, does it arrive through the gate of horn or of ivory?

Shakespeare's play is an exploration not just of a particular character but of a new genre in playwriting. They take place simultaneously; this is why the play is almost unplayable, as it is far too long, and is usually shortened for the stage. What is particularly important in the structure of the play is the role of Horatio, who has little to say, yet maintains a presence at all the significant points. Hamlet describes him as the ideal observer – as “one who in suffering all, suffers nothing” (III.ii.60). He allows the characters to dream and notes down what he sees. Like the playwright himself, he is intimately identified with, and yet distanced from, their emotional trials. His job is to weave them together into a meaningful symbol, and this, as Hamlet sees, is a type of “suffering” also. There is a sense in which the story is created by the dialogue between Hamlet and Horatio, even though one has many words and the other very few. It is Horatio whom Hamlet asks at the end to “tell his story” after his own struggle is ended (V.ii.347). Horatio is like the playwright or the psychoanalyst, seeking a container for the dreams that he hears, rather than the plot that he follows. It was because of this particular dramatic structure that some years ago, in association with Donald Meltzer, I wrote a novel about the relationship between Hamlet and Horatio in the form of a psychoanalytic history, with each chapter based on a key dream. It was an experiment in literary criticism rather than in fiction. I shall follow the same pattern here in looking at the question of personality development: that is, I shall consider the play as a sequence of dreams that Hamlet recounts to Horatio.

As an adolescent, like all adolescents, Hamlet is engaged in a search for the “undiscovered country” of his future self, the new shape of his mind as it might be after the catastrophic change of adolescence. His quest is not entirely successful, at least, not in this play; though we might say Shakespeare takes it up and continues it in subsequent plays. But in no other play does the playwright, or the audience, have the same intense adhesive identification with the hero – as Hazlitt said, “It is *we* who are Hamlet.” This might be considered one of its problems – a problem that would be understood psychoanalytically in

fantasma, la nave pirata etc- e una gran parte del centro della tragedia consiste nell'analisi del copione come forma d'arte, un altro romanzato modo di essere che può o meno simbolizzare la verità su noi stessi e sulla nostra situazione emotiva. Questo tipo di sogno è vero, o no? Come avrebbero detto gli antichi greci, ci si arriva attraverso la porta di corno o di avorio?

La tragedia di Shakespeare è una esplorazione non solo di un personaggio particolare, ma di un nuovo genere di scrittura teatrale. Si svolgono contemporaneamente; questo è il motivo per cui la tragedia è quasi insequibile, perché è troppo lunga, e di solito viene ridotta per il palcoscenico. Particolarmente importante nella struttura della tragedia è il ruolo di Orazio, che ha poco da dire, ma è sempre presente in tutti i punti significativi. Amleto lo descrive come l'osservatore ideale - come "uno che in tutta la sofferenza, non soffre nulla" (III.ii.60). Egli consente ai personaggi di sognare e annota ciò che vede. Come lo stesso drammaturgo, egli è intimamente identificato, e tuttavia distanziato, con i loro processi emotivi. Il suo compito è quello di tesserli insieme in un simbolo significativo, e questo, come ritiene Amleto, è anche un tipo di "sofferenza". C'è la sensazione che la storia venga creata dal dialogo tra Amleto e Orazio, anche se uno è di molte parole e l'altro di molto poche. E' a Orazio cui Amleto alla fine chiede di "raccontare la sua storia" dopo che la sua battaglia è finita. Orazio è come il drammaturgo o lo psicoanalista, alla ricerca di un contenitore per i sogni che ascolta, piuttosto che seguire la trama. Fu a causa di questa particolare struttura drammatica che alcuni anni fa, in collaborazione con Donald Meltzer, ho scritto un romanzo sul rapporto tra Amleto e Orazio, sotto forma di una storia psicoanalitica, con ogni capitolo sulla base di un sogno chiave. E' stato un esperimento di critica letteraria, piuttosto che di narrativa. Seguirò lo stesso modello qui guardando l'argomento dello sviluppo della personalità: cioè, considererò la tragedia come una sequenza di sogni che Amleto racconta ad Orazio.

Da adolescente, come tutti gli adolescenti, Amleto è impegnato in una ricerca del "paese sconosciuto" del suo futuro sè, la nuova forma della sua mente come potrebbe essere dopo il cambiamento catastrofico dell'adolescenza. La sua ricerca non ha avuto del tutto successo, almeno, non in questa tragedia, anche se si potrebbe dire che Shakespeare se ne occupa e continua a farlo in opere successive. Ma in nessun'altra tragedia il drammaturgo, o il pubblico, hanno la stessa adesiva identificazione intensa con l'eroe - come Hazlitt ha detto: "Siamo noi che siamo Amleto." Questo può essere considerato uno dei suoi problemi -

terms of countertransference interference, as not achieving a sufficiently objective viewpoint, but overloading the analysand with expectations. Denmark is described as “sick”. As the great hope of the state to which he is heir – soldier, scholar, statesman, “Th’ expectancy and rose of the fair state” (III.i.152) – this prince, a mere adolescent, is expected to reform everybody else’s murky emotional problems and disappointments. Marriage with Ophelia would fulfil what Bion denotes the “messianic” basic assumption of the surrounding group, and create a “new heaven, new earth” – the Biblical phrase which finally attains credence not here but in *Antony and Cleopatra*.

If, as Martha Harris has phrased it, “the central task of the adolescent is to find identity”,³ this is Hamlet’s task – indeed in the first half of the play, his burning desire. He wants to penetrate the difference between “is and “seems”, “For I have that within which passes show/ These but the trappings and the suits of woe” (I.ii.85-56). He wants not to act (as in “actions that a man might play”), but to *be* (as in, becoming himself). He wants to know the “heart of [his] mystery” (III.ii.330), and is overwhelmed by the aesthetic conflict this entails in his attitude to “the world”, its beauty and ugliness. As he phrases it:

What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god! The beauty of the world, the paragon of animals – and yet, to me, what is this quintessence of dust? (II.ii.303-12)

By contrast, his statement near the end of the play that “to know a man well were to know himself” (V.ii.140) is delivered offhandedly, like a language game, devoid of emotionality. By then he has given up trying to find meaning in the “quintessence of dust”. During the second half of the play we feel that Shakespeare has lost interest in him, and the hero’s role is taken over by Ophelia.

The Ghost dream

The encounter with the Ghost that constitutes Hamlet’s first powerful dream brings to light the complexity of his emotional ambivalence, dredged up from

un problema che sarebbe psicoanaliticamente spiegato in termini di interferenza del controtransfert, di non raggiungere un punto di vista sufficientemente obiettivo, ma di sovraccaricare l'analizzando con le aspettative. La Danimarca è descritta come "malata". Per quanto riguarda la grande speranza dello stato di cui è erede - "soldato, studioso, statista, / La rosa e la speranza del bello Stato" (III.i.152) – ci si aspetta da questo principe, un semplice adolescente, che riformi i torbidi problemi emotivi e le delusioni di tutti gli altri. Il matrimonio con Ofelia adempirebbe a ciò che Bion indica con assunto di base "messianico" del gruppo circostante e creerebbe un "nuovo cielo, una nuova terra" - la frase biblica che ottiene finalmente credito non qui, ma in *Antonio e Cleopatra*.

Se, come Martha Harris ha detto, "il compito centrale dell'adolescente è quello di trovare un'identità"³, questo è il compito di Amleto - anzi nella prima metà della tragedia, il suo ardente desiderio. Egli vuole scoprire la differenza tra "è" e "sembra", "Perché io ho dentro cosa che passa l'apparenza / Il resto è ornamento e livrea del dolore" (I.ii.85-56). Egli non vuole agire ("cose che un uomo può fingere"), ma *essere* (diventando se stesso). Vuole conoscere il "cuore del [suo] mistero" (III.ii.330) ed è sopraffatto dal conflitto estetico, questo implica il suo atteggiamento verso "il mondo", la sua bellezza e la sua bruttezza. Come egli dice:

Quale capolavoro è un uomo, quanto nobile nell'intelletto, come infinito nelle facoltà, nella forma e nel moto come chiaro e mirabile, un angelo nell'azione, un dio nel pensiero! La bellezza del mondo, il paragone del regno animale - eppure, ai miei occhi, che cosa è questa quintessenza di polvere? (II.ii.303-12)

Al contrario, la sua dichiarazione verso la fine della tragedia che "per conoscere bene un uomo dovesse conoscere se stesso" viene pronunciata con disinvoltura, come un gioco linguistico, privo di emotività. Da allora gli ha rinunciato a cercare di trovare un significato nella "quintessenza della polvere". Durante la seconda metà della tragedia ci sembra che Shakespeare abbia perso interesse per lui, e il ruolo di protagonista viene assunto da Ofelia.

Il sogno del Fantasma

L'incontro con il Fantasma che costituisce il primo sogno potente di Amleto mette in luce la complessità della sua ambivalenza emotiva, ripescata

the deep unconscious that is symbolized by the space underneath the stage – the “cellarage” – where the Ghost resides, like a mole burrowing “in the earth” (I.v.165). This is the context in which Hamlet calls on Horatio’s help, and indeed Horatio is the first to see the Ghost, and brings him to Hamlet’s attention.

To other characters, the Ghost is invisible; and indeed will only speak to Hamlet, even though Horatio is termed a “scholar” – someone who knows about how to speak to ghosts – about which there were definite opinions in Shakespeare’s day, just as there are today amongst psychoanalysts, and speaking to ghosts was considered quite a science. Hamlet’s plea to the Ghost is “Let me not burst in ignorance” (I.iv.50). He means, not solely ignorance of the Ghost’s story, but ignorance of his inner self, which is his essential or core anguish. The Ghost is an internal figure projecting into his son a dream of his own, in which milk was turned into poison by his mother-wife and poured through his ears:

Sleeping within my orchard,
My custom always of the afternoon,
Upon my secure hour thy uncle stole
With juice of cursed hebenon in a vial,
And in the porches of my ears did pour
The leperous distilment, whose effect
Holds such an enmity with blood of man
That swift as quicksilver it courses through
The natural gates and alleys of the body,
And with a sudden vigour it doth posset
And curd, like eager droppings into milk,
The thin and wholesome blood. So did it mine ... (I.v. 59-70)

The dream of the Ghost makes clear Hamlet’s claustrophobic state and near-schizophrenic delusion that his father is his uncle. This dream of his father-uncle (rather than his “uncle-father” as he calls Claudius) who is lost in a kind of hellish limbo, demonstrates his ambivalence to his internal father. A childhood idealisation of a godlike and heroic figure who could defend his country by means of single-handed duels, has switched to his current disillusion with Claudius’ middle-aged decay, depression, over-indulgence in sensual pleasures etc. The two images compare as “Hyperion to a satyr” in his mind. It

dall'inconscio profondo che è simbolizzato dallo spazio sotto il palco - lo "scantinato" - dove il Fantasma risiede, come una talpa che scava "nella terra". Questo è il contesto in cui Amleto chiede l'aiuto di Orazio, e in effetti Orazio è il primo a vedere il fantasma, e lo porta all'attenzione di Amleto.

Il fantasma è invisibile agli altri personaggi; e in effetti parlerà solo ad Amleto, anche se Orazio è definito un "sapiente" - qualcuno che sa come parlare ai fantasmi - sui quali c'erano pareri precisi ai tempi di Shakespeare, così come ci sono oggi tra gli psicoanalisti, e parlare ai fantasmi è stata considerata proprio una scienza. L'appello di Amleto al Fantasma è "Non lasciarmi crepare nell'ignoranza" (I.iv.50). Egli intende, non solo l'ignoranza della storia del Fantasma, ma l'ignoranza del suo sé interiore, che è il nucleo essenziale della sua angoscia. Il Fantasma è una figura interna che proietta in suo figlio un sogno di se stesso, in cui il latte è stato trasformato in veleno dalla sua madre-moglie e versato attraverso le sue orecchie:

In giardino durante il mio consueto riposo quotidiano,
tuo zio approfittò del mio sonno
con una fiala di succo del maledetto giusquiamo,
e mi versò nei padiglioni delle orecchie
quell'estratto lebbroso
La cui essenza è talmente contraria al sangue dell'uomo
Che guizza, come argento vivo attraverso
Le porte naturali, lungo le vie naturali del corpo,
E con vigore fulmineo rapprende
E caglia, come aceto gocciante nel latte,
Il sottile e sano sangue. Così ha fatto il mio ... (I.v. 59-70)

Il sogno del Fantasma rende evidente lo stato claustrofobico e il delirio quasi schizofrenico che suo padre è suo zio. Questo sogno di suo padre-zio (piuttosto che suo "zio-padre", come lo chiama Claudio) che si è perso in una sorta di limbo infernale, dimostra la sua ambivalenza verso il suo padre interno. Una idealizzazione infantile di una figura divina ed eroica che poteva difendere il suo paese per mezzo di duelli solitari, è passato alla sua disillusione attuale: il decadimento di mezza età, la depressione, l'eccessiva indulgenza nei piaceri sensuali di Claudio ecc. Le due immagini perciò nella sua mente paragonano

becomes clear that this ambivalence is rooted in his distrust of hidden, invisible feminine treachery and false “beautified” appearances in his mother and Ophelia. The Ghost claims the milky food of his mind has been poisoned by treachery (I.v.45-85) and passes this feeling onto Hamlet, inciting him to revenge, whilst at the same time warning him not to “taint his mind or harm his mother” (I.v.85).

These are contradictory demands of his internal object, and Hamlet reacts ambiguously: he is prompted to act out his vengeance, and at the same time to seek a receiver for his dreams – as is suggested by wanting to “write down” his feelings. As Meltzer has said of the adolescent, he is stimulated to go forwards and backwards at the same time. The encounter with the Ghost ends with Hamlet trying to find a container for his emotional disturbance, and implying that Horatio will not be able to do it because it goes beyond his “philosophy” – his existing knowledge about the mind. It is a venture into the unknown reaches of his personality and its internal objects:

HAMLET: There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.
But come,
Here as before, never, so help you mercy,
How strange or odd some'er I bear myself –
As I perchance hereafter shall think meet
To put an antic disposition on –... (I.v.174-80)

The “antic disposition” which he adopts – his “madness” - becomes both a cover for the verbal acting-out that follows, and his aesthetic self-expression. Polonius points this out when later he admiringly says that madness is often nearer the truth than sanity. This artificial madness is not however a true symbol of Hamlet’s inner “mystery”; it has the sense of a temporary refuge whilst awaiting further developments. And Horatio, too, in his countertransference role, needs to deepen his philosophy in order to match or receive Hamlet’s communications, which take the form of both communicative and evacuative projections.

"Iperione a un satiro". E 'chiaro che questa ambivalenza è radicata nella sua diffidenza per la nascosta, invisibile infedeltà femminile e nelle false "abbellite" apparenze di sua madre e di Ofelia. Il Fantasma sostiene che il cibo latteo della sua mente è stato avvelenato a tradimento (Iv45-85) e passa questa sensazione ad Amleto, incitandolo alla vendetta, e al tempo stesso lo avverte di non "contaminare la sua mente o nuocere a sua madre" (Iv85).

Si tratta di richieste contraddittorie del suo oggetto interno, e Amleto reagisce ambiguamente: è incitato ad agire la sua vendetta, e al tempo stesso a cercare un ricevitore per i suoi sogni - come è suggerito dal voler "trascrivere" i suoi sentimenti. Come ha detto Meltzer, l'adolescente è stimolato ad andare avanti e indietro allo stesso tempo. L'incontro con il Fantasma si conclude con Amleto che cerca di trovare un contenitore per il suo turbamento emotivo, e che insinua che Orazio non sarà in grado di farlo perché va oltre la sua "filosofia" - la sua attuale conoscenza della mente. Si tratta di un'avventura negli accessi sconosciuti della sua personalità e dei suoi oggetti interni:

AMLETO: Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio,
Di quante se ne sognano nella tua filosofia.
Avanti ,
Qui come prima, giurate che mai, così vi assista la grazia,
Per quanto incomprensibile sarà in futuro il mio comportamento -
Come forse d'ora in poi penserò di assumere
indossare una predisposizione antica - ... (I.v.174-80)

La "predisposizione antica" che egli adotta - la sua "follia" - diventa al contempo una copertura per l'agito verbale che segue, e la sua estetica auto-espressione. Polonio lo sottolinea quando più tardi dice con ammirazione che la follia è spesso più vicino alla verità della sanità mentale. Questa follia artificiale non è però un vero e proprio simbolo del "mistero" interiore di Amleto; ha il senso di un rifugio temporaneo in attesa di ulteriori sviluppi. E anche Orazio, nel suo ruolo controtransferale, ha bisogno di approfondire la sua filosofia al fine di corrispondere o ricevere le comunicazioni di Amleto, che prendono la forma di entrambe le proiezioni comunicative e evacuative.

The madman dream

Hamlet feels the Ghost-as-internal-father has projected its madness into him, and this stimulates an intrusive attitude towards Ophelia. Hence his next dream conveys his appearance in her “closet” or private room, half undressed like a traditional caricature of a madman, looking as if, like the Ghost, he had just been released from hell “to speak of horrors”.

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 foul'd,
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?

OPHELIA: My lord, I do not know,
But truly I do fear it. (II.i.77-86)

Ophelia says Hamlet gazes on her face, unspeaking, “as if he would draw it”. This is in response to Polonius’ interference with their relationship – Polonius having told Ophelia to deny Hamlet access to her because his motivation was bound to be dishonourable. Then her obedience is taken by Hamlet as a masochistic passivity – this is how he “draws her face” in his mind, his non-verbal interpretation. It is a kind of “dumb-show” that is repeated later with the play-within-a-play, when the actors mime a nonspeaking prelude to the violent drama to come. The “closet” may represent literally her body, or her mental ambience, her mind. The spirit of vengeance is inextricable from a false aesthetics, introduced into the space by Hamlet himself. This episode is a prelude to the later similar scene in which Hamlet tells Ophelia to go to a nunnery to conceal the falseness of her beauty.

Il sogno del pazzo

Amleto sente il Fantasma-come-un padre-interno che ha proiettato la sua follia in lui, e questo stimola un atteggiamento invadente nei confronti di Ofelia. Perciò il suo prossimo sogno descrive la sua apparizione nel suo "studiolo" o camera privata, mezzo svestito come una tradizionale caricatura di un pazzo, apparendo come se, come un Fantasma, fosse appena uscito dall'inferno "per parlare di orrori".

OFELIA: Mio signore, ricamavo nella mia stanzetta,
il principe Amleto, il giustacuore tutto slacciato,
Nessun cappello sulla testa, le calze imbrattate,
sciolte, cadute come ceppi alla caviglia,
Pallido come la sua camicia, le ginocchia tremanti una contro l'altra,
Nello sguardo l'espressione pietosa
Di un fuggiasco dall'inferno
Loquace di orrori, mi si presenta.

POLONIO, Pazzo per amor tuo?

OFELIA: Mio signore, non lo so,
Ma è questo che temo. (II.i.77-86)

Ofelia ha detto che Amleto fissava il suo viso, senza parlare, 'come se volesse disegnarlo'. Questo è in risposta alle interferenze di Polonio nella loro relazione – avendo Polonio detto ad Ofelia di non lasciare avvicinare a lei Amleto perché la sua motivazione non poteva essere che disonorevole. Poi la sua obbedienza è presa da Amleto come una passività masochista - questo è il modo in cui “disegna il suo volto” nella sua mente, la sua interpretazione non verbale. Si tratta di una sorta di 'pantomina' che si ripete più tardi con la tragedia-dentro-la-tragedia, quando gli attori mimano un preludio non recitato al dramma violento che sta per arrivare. La “stanzetta” può rappresentare letteralmente il suo corpo, o il suo ambiente mentale, la sua mente. Lo spirito di vendetta è inestricabile da una falsa estetica, introdotta nello spazio da Amleto stesso. Questo episodio è un preludio alla successiva scena simile in cui Amleto dice a Ofelia di andare in un convento per nascondere la falsità della sua bellezza.

Polonius, to whom this episode is related, is excited by his half-understanding of the problem: "Mad for thy love?" He then uses Ophelia as a tool to investigate Hamlet's mystery, and the paternal transference becomes mixed up with a preconception about Ophelia and her supposed passivity.

It is important to remember that Polonius is a great admirer of Hamlet and in a sense yet another father – the one who has nurtured his intellect and interests such as philosophy and theatre. He is not to be dismissed as only a senile old fool who talks too much. He is the court counsellor but, as with Horatio, Hamlet's state of mind goes beyond the reach of his existing philosophy. Although he is a comic character, his advice is good and the content of his interpretations is correct; but it has bad results, owing to his unaesthetic *methods* of investigation, which stimulate action rather than contemplation. His attitude to both Hamlet and his son Laertes is circuitous to the point of dishonesty – as in the instruction to "by indirections find directions out" (II.i.66). He tries to "spy out where truth is hid", treating Hamlet's inner mystery as if it were a riddle to be solved:

I will find
Where truth is hid, though it were hid indeed
Within the centre. (II.ii.149-51)

He wants to hunt down the quarry, rather than receive symbolically its meaning. Consequently Hamlet complains justly that all the court – the adult world – want to "pluck out the heart of my mystery", his internal Ghost. Polonius is oblivious to the fact that the means are essential to the end – and as Bion points out in another context, those who disregard the means are following the path to the Sirens and will end up with nothing but a pile of old bones.

At the same time, and by a further analogy, Shakespeare uses Polonius as a way of criticising certain temptations which the playwright is subject to – the dramatist who is seduced by his own virtuosity and who takes a directorial role, determined that everything shall fall out as planned. These inhibiting and omnipotent attitudes become clear during the fiasco of the Mousetrap, the play-within-a-play. In later plays this type of character appears as the Prospero-

Polonio, a cui è correlato questo episodio, è eccitato dalla sua semi-comprensione del problema: 'Pazzo per il tuo amore?' Poi usa Ofelia come strumento per indagare il mistero di Amleto, e il transfert paterno diventa confuso con un pregiudizio su Ofelia e sulla sua presunta passività.

È importante ricordare che Polonio è un grande ammiratore di Amleto e in un certo senso ancora un altro padre - quello che ha alimentato il suo intelletto e i suoi interessi come la filosofia e il teatro. Egli non deve essere ritenuto soltanto un vecchio pazzo rimbambito che parla troppo. Egli è il consigliere di corte ma, come con Orazio, lo stato della mente di Amleto va al di là della portata della sua attuale filosofia. Tuttavia è un personaggio comico, il suo consiglio è buono e il contenuto delle sue interpretazioni è corretto; ma ha cattivi risultati, a causa dei suoi *metodi* di indagine antiestetici, che stimolano l'azione piuttosto che la contemplazione. Il suo atteggiamento sia verso Amleto sia verso suo figlio Laerte è tortuoso al punto da essere disonesto - come nell'istruzione "Per vie traverse scopri indirettamente qual è la via giusta" (II.i.66). Egli cerca di "tastare dove sia nascosta la verità", trattando il mistero interiore di Amleto, come se si trattasse di un enigma da risolvere:

Scoprirò
Dove la verità è nascosta, anche se fosse davvero nascosta
Al centro della terra. (II.ii.149-51)

Vuole dare la caccia alla selvaggina, piuttosto che ricevere il suo significato simbolico. Di conseguenza, Amleto si lamenta giustamente che tutta la corte - il mondo degli adulti - vuole "strappare il cuore del mio mistero", il suo Fantasma interno. Polonio è ignaro del fatto che i mezzi sono essenziali per il fine - e come Bion sottolinea in un altro contesto, quelli che misconoscono i mezzi stanno seguendo il percorso delle Sirene e finiranno con nient'altro che un mucchio di vecchie ossa.

Allo stesso tempo, e attraverso un'ulteriore analogia, Shakespeare utilizza Polonio come un modo per criticare certe tentazioni a cui il drammaturgo è soggetto - il drammaturgo che viene sedotto dal suo stesso virtuosismo e che assume un ruolo di regia, ha stabilito che tutto deve accadere come previsto. Questi atteggiamenti inibitori e onnipotenti emergono durante il fiasco della 'Trappola per topi', la tragedia-nella-tragedia. Nelle ultime tragedie questo tipo

wizard in *The Tempest* or the Duke of *Measure for Measure*. The dominating, controlling mentality does not help the adolescent who is concerned with the difference between “being” and “playing”. As he says to his mother, it is not his outward appearance and gestures (the “forms, moods, shapes of grief”) that can “denote me truly”:

I have that within which passeth show
These but the trappings and the suits of woe. (I.ii.82-6)

His clothes and body echo his mental state, as with the typical adolescent, but they are not the same thing as his inner “grief” which neither he nor they understand. The result of the Madman Dream is not just to confirm Hamlet’s disturbance, but to demonstrate how this is increased by the adult world’s messianic expectations of the young couple. The adults are as much responsible as Hamlet for creating an anti-aesthetic container for emotional trouble, that strangles personality development. They hope Hamlet will rescue them from their middle-aged sloppiness, drinking etc; but allow him no space to do so. He says truly that Denmark is a “prison”, represented by the way he feels confined within the Lobby, a corridor with windows from which the sky is just visible, and where he paces up and down reading “words, words, words”, full of emptiness (II.ii.184).

The Mousetrap Dream

Although *Hamlet* is traditionally a play in which the hero thinks too much and cannot act, in fact the opposite is the case. Hamlet’s danger is in thinking too little and acting too precipitously – it just happens that because of his verbal virtuosity, his actions often take the form of words, speeches and cutting remarks. Acting-out can be verbal or visual; it is not the medium that makes the difference, but the way it is used – for exploration or for evacuation of the emotional conflict, K or -K.

This is the drama of the Mousetrap – which again may be seen as an extended, enacted symbol of Hamlet’s contempt for the nature of his ageing parents’ sexuality and the “sick soul” which he has truly glimpsed in both Gertrude and Claudius (IV.v.17; III.iii.85). It is at the centre of the play and knots together its

di personaggio appare come il mago Prospero in *La Tempesta* o il Duca di *Misura per misura*. La mentalità dominante, controllante non aiuta l'adolescente che si occupa della differenza tra “essere” e “recitare”. Come egli dice a sua madre, non sono il suo aspetto esteriore e la sua gestualità (“forme, stati d'animo, stati di dolore ") che possono “denotarmi veramente”:

...io dentro ho cosa che passa l'apparenza
Il resto è ornamento e livrea del dolore. (I.ii.82-6)

I suoi vestiti e il suo corpo echeggiano il suo stato mentale, come l'adolescente tipico, ma non sono la stessa cosa del suo “dolore” interiore, che né lui né loro capiscono. Il risultato del Sogno del Pazzo non è solo quello di confermare il disturbo di Amleto, ma di dimostrare come questo sia accresciuto dalle aspettative messianiche del mondo adulto della giovane coppia . Gli adulti sono tanto responsabili quanto Amleto della creazione di un contenitore anti-estetico per i problemi emotivi, che strangola lo sviluppo della personalità. Essi sperano che Amleto li libererà dalla loro sciatteria di mezza età, dal bere, ecc; ma non gli concedono nessuno spazio per farlo. Egli dice sinceramente che la Danimarca è una “prigione”, rappresentata dal modo in cui si sente confinato all'interno dell'Atrio, un corridoio con finestre da cui il cielo è appena visibile, e dove egli cammina su e giù leggendo “parole, parole, parole”, piene di vuoto (II.ii.184).

Il Sogno della Trappola per topi

Anche se *Amleto* è tradizionalmente una tragedia in cui l'eroe pensa troppo e non può agire, in effetti è esattamente il contrario. Il pericolo di Amleto è nel pensare troppo poco e nell’ agire troppo precipitosamente – semplicemente accade che a causa del suo virtuosismo verbale, le sue azioni assumano spesso la forma di parole, discorsi e osservazioni taglienti. L’agito può essere verbale o visivo; non è lo strumento che fa la differenza, ma il modo in cui viene usato - per l'esplorazione o per l'evacuazione del conflitto emotivo, K o -K.

Questo è il dramma della Trappola per topi - che ancora una volta può essere visto come un ampio, simbolo messo in scena del disprezzo di Amleto per la natura della sessualità dei suoi genitori anziani e l’ “anima malata” che ha veramente intravisto sia in Gertrude sia in Claudio (IV.v.17; III.iii.85). E 'al

various contradictory, conflictual strands of meaning, trying to define the adolescent condition that has become “trapped” by its own dreams.

The performance of the Mousetrap itself is preceded by the long investigation into the nature of acting as an art-form, conducted by Hamlet, Polonius and the Players; and by the “nunnery” scene with Ophelia (III.i). The sequences about acting might appear to be a digression, but if we remember that the nature of aesthetic conflict lies at the heart of the play, then acting as an art form becomes central to how plays are conducted, and to the question of whether they are truth-revealing or truth-obscuring, for both the viewers and the participants. It is Hamlet who gives the play-within-a-play its title “mousetrap”, indicating that he is well aware it is not produced for truthful purposes but in order to impose a meaning which he has preconceived – namely, a lie. It is not necessarily a lie about external facts or events, but a lie about their meaning in the soul. In fact we are no longer interested in the original question posed by the plot, namely did Claudius kill old Hamlet or not, and was Gertrude an accomplice. Once we understand the dream-like structure of the entire play, it is clear that these are subjective matters of the adolescent’s changing attitude to his parents, and their puzzled but guilty reactions to his state of mind – far more interesting than objective matters of plot.

The scenes with the Players are significant not just for their investigation of the theme of truthful symbol-formation based on aesthetic reciprocity (as can happen – but may not happen – with actors and audience); they are also significant for their presentation of Hamlet’s schooldays and his former relationship with Polonius, which was clearly based on a mutual infatuation with acting as an art form – with words, their presentation, their effect on a listener. In this situation the play is itself the aesthetic object. What is the actor doing inside it – is his position intrusive or demonstrative? What sort of transference goes on when the actor becomes vehicle for an idea?

What’s he to Hecuba, or Hecuba to him,
That he should weep for her? (II.ii.518-19)

centro della tragedia e annoda insieme le sue diverse contraddizioni, filoni conflittuali di significato, che cercano di definire la condizione adolescenziale che è stata 'intrappolata' dai suoi stessi sogni.

L’esecuzione della stessa Trappola per topi è preceduta dalla lunga indagine sulla natura dell’agire come una forma d’arte, diretta da Amleto, Polonio e gli Attori; e dalla scena del “monastero” con Ofelia (III.i). Le sequenze sulla recitazione potrebbero sembrare una digressione, ma se si pensa che la natura del conflitto estetico si trova nel cuore della tragedia, allora la recitazione come una forma d’arte diventa centrale riguardo al modo in cui le tragedie sono condotte, e alla domanda se rivelano la verità o la oscurano, tanto per gli spettatori quanto per i partecipanti. E 'Amleto che dà alla tragedia-dentro –la tragedia il suo titolo “trappola per topi”, indicando che egli è ben consapevole che non è prodotta per fini veritieri ma per imporre un significato che egli ha concepito in anticipo - vale a dire, una bugia. Non è necessariamente una menzogna su fatti o avvenimenti esterni, ma una bugia riguardo il loro significato nell'anima. In realtà non siamo più interessati alla domanda iniziale posta dalla trama, vale a dire se Claudio ha ucciso o meno il vecchio Amleto, e se Gertrude è stata complice. Una volta compresa la struttura onirica di tutta la tragedia, è chiaro che questi sono problemi soggettivi del cambiamento di atteggiamento dell'adolescente verso i suoi genitori, e delle loro reazioni perplesse, ma colpevoli verso il suo stato d'animo – molto più interessanti degli elementi oggettivi della trama .

Le scene con gli Attori non sono importanti solo per la loro indagine sul tema della formazione di simboli veritieri sulla base della reciprocità estetica (come può accadere - ma può non accadere - con attori e pubblico); essi sono importanti anche per la loro presentazione dei tempi della scuola di Amleto e del suo precedente rapporto con Polonio, che era chiaramente basato su una reciproca infatuazione con il recitare come una forma d’arte - con le parole, la loro presentazione, il loro effetto su un ascoltatore. In questa situazione la tragedia stessa è l’oggetto estetico. Cosa sta facendo l’attore dentro di essa - la sua posizione è intrusiva o dimostrativa? Che tipo di transfert si accende quando l’attore diventa veicolo di un’idea?

Cosa è lui per Ecuba, o Ecuba per lui,
Per cui egli dovrebbe piangere per lei? (II.ii.518-19)

asks Hamlet, questioning the authenticity of the actor's emotion, and hence his own, in directing the Mousetrap. "Suit the action to the word, the word to the action" he instructs the player, in the identical manner to Polonius (III.ii.16). The actor is a vehicle for feelings which are distinct from his own person. When do they tell the truth about a situation, and when are they a lie?

Obsessed by these distinctions and unable to find a truthful answer to his inner confusion, Hamlet as before projects them onto Ophelia in the nunnery scene. Ophelia enters at a critical moment after Hamlet has been trying to authentically contain his emotional anxiety in the "To be or not to be" soliloquy, attempting to transcend his contempt for his family members by means of an abstract questioning of life and death:

To die – to sleep,
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to: 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause... (III.i.60-68)

In this speech he considers the possibility of replacing action ("resolution") by the pale and sickly colouring of thought; it is the "pause" in his manic rush towards revenge:

And thus the native hue of resolution
Is sicklied 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. Soft you now,
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd. (III.i.84-90)

Ophelia's entry at this point brings him back to earth – to the kind of dream that undermines abstract philosophical speculation and anchors him back in the

chiede Amleto, mettendo in discussione l'autenticità dell'emozione dell'attore, e perciò anche la sua, nel dirigere la Trappola per topi. "Adattare l'azione alla parola, la parola all'azione" egli istruisce l'attore, allo stesso modo di Polonio (III.ii.16). L'attore è un veicolo per sentimenti che sono diversi dalla sua persona. Quando dicono la verità su una situazione, e quando mentono?

Osessionato da queste distinzioni e incapace a trovare una risposta sincera alla sua confusione interiore, Amleto come in precedenza li proietta su Ofelia nella scena del convento. Ofelia entra in un momento critico dopo che Amleto ha cercato di contenere in modo autentico la sua ansia emotiva nel soliloquio "Essere o non essere", tentando di superare il suo disprezzo per i membri della sua famiglia per mezzo di una discussione astratta sulla vita e sulla morte:

Morire - dormire,
Niente più, e con il sonno dire che si è messo fine
alle fitte del cuore e ad ogni infermità
Naturale della carne: è questa una grazia
Da chiedere devotamente. Morire, dormire;
Dormire, forse sognare – ecco il punto;
Perché in quel sonno di morte i sogni che possano intervenire,
A noi sciolti da questo tumulto della vita mortale,
Ci devono concedere una pausa ... (III.i.60-68)

In questo discorso egli considera la possibilità di sostituire l'azione ("risoluzione") con la colorazione pallida e malaticcia del pensiero; è la "pausa" nella sua corsa maniacale verso la vendetta:

E così la tinta nativa della risoluzione
Si stempera al cospetto del pallido pensiero,
E imprese di grande altezza e momento
Insabbiano il loro naturale corso:
E perdono il nome di azione.
La bella Ofelia! Ninfa, nelle tue orazioni
Intercedi per me peccatore.

La voce di Ofelia, a questo punto lo riporta a terra - al tipo di sogno che mina l'astratta speculazione filosofica e lo ancora indietro nella disordinata emotività

messy emotionality of his “madness”, which has become further complicated by Polonius and his directorial manoeuvres designed to expose the root of Hamlet’s madness. In this false kind of play, Ophelia – like his college friends Rosencrantz and Guildenstern – is a tool, as Hamlet very soon suspects: “Where’s your father?” he demands (I.130), sensing his presence hidden behind a pillar in the Lobby – an intruder in his dream-space, his internal mother, just as he will be when he hides behind the arras (tapestry curtain) in Gertrude’s chamber, making it a claustral compartment in Meltzer’s sense.

The consequence of Hamlet’s misinterpretation of Ophelia’s own life-space means that, in his view, she becomes a traitor to aesthetic values:

Get thee to a nunnery.... I have heard of your paintings well enough.
God hath given you one face and you make yourselves another... it hath made me mad. I say we will have no more marriage. (III.i.137-149)

She becomes in his eyes a puppet manipulated from within by the domineering aspect of Polonius to which he is allergic, all the more since it is also an aspect of himself. Obedient to Polonius’ instructions, she returns the various gifts and poems Hamlet has given her. This offends Hamlet not just because she is Polonius’ agent rather than acting of her own volition, but because he (like Polonius) believes his poems are no good, and this is a critical but objective judgement on his own literary failure. All these pile up together in the way he experiences Ophelia’s rejection. After this Hamlet gives up the apparently impossible business of thinking through his emotional ambivalence to all his friends and family, but particularly his mother and Ophelia. He gives over the struggle to nurture the embryonic, fragile “pale cast of thought”, and abandons himself to revenge, destroying the very possibility of any authentic emotional link – “no more marriage”.

Hence while the Mousetrap is playing in front of the assembled court, Hamlet provides a commentary of pornographic wordplay while he lies with his head on Ophelia’s lap. This stance, at the front of the stage, colours the Players’ performance as seen by the rest of the court. He is deliberately converting the story into a symbol of sexual perversion. The actors, like Ophelia, are manipulated to suit his fantasy of a tainted beauty (“face”) which disguises an ulcerated secret, a false coition. So after the dumbshow, which enacts a

della sua “follia”, che è diventata ulteriormente complicata da Polonio e dalle sue manovre direttive progettate per esporre la radice della pazzia di Amleto. In questo falso tipo di tragedia, Ofelia - come i suoi amici di college Rosencrantz e Guildenstern - è uno strumento, come Amleto molto presto sospetta: “Dov’è tuo padre?”, Sentendo la sua presenza nascosta dietro un pilastro nell’atrio - un intruso nel suo spazio onirico, la sua madre interna, proprio come egli sarà quando si nasconderà dietro l’arazzo (arazzo tenda) nella camera di Gertrude, rendendola un compartimento di claustrum nel senso di Meltzer.

La conseguenza di un’errata interpretazione di Amleto dello spazio vitale di Ofelia significa che, dal suo punto di vista, lei diventa una traditrice dei valori estetici:

Andatevene in un convento Mi hanno anche detto che vi truccate.. Dio vi ha dato una faccia e voi ve ne fate un’ altra ... è questo che mi ha fatto impazzire. Io dico che non ci saranno più matrimoni. (III.i.137-149)

Lei diventa ai suoi occhi un burattino manipolato da dentro con l’aspetto prepotente di Polonio a cui è allergico, tanto più che è anche un aspetto di se stesso. Obbedendo alle istruzioni di Polonio, lei restituisce i vari doni e le poesie che Amleto le aveva dato. Questo offende Amleto non solo perché lei è l’agente di Polonio piuttosto che agire di sua spontanea volontà, ma perché (come Polonio) crede che le sue poesie non siano buone, e questo è un giudizio critico ma obiettivo sul proprio fallimento letterario. Tutto questo si accumula insieme al momento in cui sperimenta il rifiuto di Ofelia. Dopo questo Amleto rinuncia al compito apparentemente impossibile di pensare attraverso la sua ambivalenza emotiva a tutti i suoi amici e parenti, ma in particolare a sua madre e ad Ofelia. Egli abbandona la lotta per nutrire l’embrione, fragile ‘pallido riflesso del pensiero’, e si abbandona alla vendetta, distruggendo la possibilità stessa di qualsiasi legame emotivo autentico - ‘non più matrimoni’.

Pertanto, mentre la Trappola per topi sta andando in scena di fronte alla corte assembleata, Amleto offre un commento con un gioco di parole pornografico mentre si trova con la testa sulle ginocchia di Ofelia. Questa posizione, nella parte anteriore del palco, altera la prestazione degli Attori rispetto alla visione dal resto della corte. Egli converte deliberatamente la storia in un simbolo di perversione sessuale. Gli attori, come Ofelia, sono manipolati per soddisfare la sua fantasia di una bellezza contaminata (‘faccia’), che nasconde un segreto

poisoning, Ophelia asks Hamlet what this “show” meant; and he answers, “Be not you ashamed to show, he’ll not shame to tell you what it means” (III.ii.140).

HAMLET: It would cost you a groaning to take off my edge.

OPHELIA: Still better, and worse.

HAMLET: So you mis-take your husbands. – Begin, murderer. Leave thy damnable faces and begin. Come, the croaking raven doth bellow for revenge. (III.ii.244-49)

The pun on “taking” (sexually, and semantically) indicates that husbands and wives are a “mis-take”; what is desired is revenge on the whole idea of marriage.

The only exception to this anti-aesthetic or manic mode occurs in the brief private conversations with Horatio, just before and just after the Mousetrap itself. Beforehand, Hamlet takes Horatio aside and tells him that for him, he has been

As one in suff’ring all, that suffers nothing...
Give me that man
That is not passion’s slave, and I will wear him
In my heart’s core, ay in my heart of heart,
As I do thee. (III.ii.66-74)

Afterwards, Horatio with gentle sarcasm tries to defuse his triumph at the chaos caused by the Mousetrap. The idea of a type of suffering that is in a sense not personally generated is an apt description of the countertransference. But these moments of near-communication do not have any impact, because Hamlet has in a sense seduced Horatio through a kind of princely tolerance; Horatio in his psychoanalytic capacity is de-skilled and cannot penetrate Hamlet’s mania. This is a further triumph for the manic side of Hamlet, and leads directly to the scene with his mother in her closet, echoing that earlier with Ophelia, in which he kills Polonius by blindly stabbing him as he hides behind the curtains. It doesn’t

ulcerato, un coito falso. Così, dopo la pantomina, che mette in scena un avvelenamento, Ofelia chiede Amleto cosa volesse dire questo “spettacolo”, e lui risponde: 'Non abbiate vergogna di mostrare, egli non avrà vergogna a dirvi che cosa significa.' (III.ii. 140).

A: vi costerebbe un sospiro smussare la mia acutezza.

O: Sempre meglio, e sempre peggio.

A: Così tu inganni i tuoi mariti. - Comincia, assassina. Lascia quelle smorfie. Avanti, il corvo gracchia vendetta. (III.ii.244-49)

Il gioco di parole su “prendere” (sessualmente e semanticamente) indica che mariti e mogli sono un “errore” - ciò che si desidera è la vendetta riguardo l'intera idea del matrimonio.

L'unica eccezione a questa modalità anti-estetica o maniaca si verifica nelle brevi conversazioni private con Orazio, poco prima e poco dopo la stessa Trappola per topi. In precedenza, Amleto prende Orazio da parte e gli dice che per lui, egli è stato

Uno che per soffrire di tutto, di niente soffre ...
Mostrami quell'uomo
che non sia schiavo delle passioni
E io l'avrò in fondo al mio cuore, nel cuore del mio cuore,
Come ho te. (III.ii.66-74)

Successivamente, Orazio con gentile sarcasmo cerca di disinnescare il suo trionfo dal caos causato dalla Trappola per topi. L'idea di un tipo di sofferenza che in un certo senso non è generata personalmente è una descrizione appropriata del contro-transfert. Ma questi momenti di quasi comunicazione non hanno alcun impatto, perché Amleto ha in un certo senso sedotto Orazio attraverso una sorta di indulgenza principesca; Orazio nella sua qualità psicoanalitica è de-qualificato e non può penetrare nella mania di Amleto. Si tratta di un ulteriore trionfo del lato maniaco di Amleto, e conduce direttamente alla scena con la madre nella sua stanza, che rispecchia quella

make much difference whether it is the king (as he first thinks) or Polonius. It is a phallic intruder – a “rat”, confused with a baby – the intruding male who is also an aspect of himself, stage-managing the inner spaces of his mother.

Thou wretched, rash, intruding fool, farewell. (III.iv.31).

The interview then becomes dominated by another intruding fool – by Hamlet’s “wagging tongue” as Gertrude calls it:

QUEEN: What have I done, that thou dar’st wag thy tongue
In noise so rude against me? (III.iv.39)

When the Ghost reappears, she cannot see it; her incomprehension of what is inside Hamlet reinforces his isolation. The Ghost almost inspired a change of heart in Hamlet, talking of “tears” instead of “blood”, but the Queen’s blindness means that no such emotional link is achieved. This scene is the culmination of the vengeful action that has been coming to a crescendo throughout the first half of the play, with Horatio helplessly looking on, but failing in any way to contain Hamlet’s mania, owing to the seductive force of this particular adolescent’s qualities – the potential “soldier, scholar, statesman”, actor, philosopher, and lover that everybody can see in him, and that never comes to fruition. It all ends in the disaster imaged by the stage strewn with corpses – the “accidental judgements, casual slaughters” of the final scene.

But meanwhile the second half of the play is given to Ophelia and the female voice, while Hamlet is away on his sea-voyage, dreaming about pirates and conspiracies.

Hamlet – Part 2

The dream of Ophelia’s madness

During the second part of the play – Acts IV and V – Shakespeare seems to put his interest in Hamlet aside, as if he needs him out of the way in order to

precedente con Ofelia, in cui egli uccide Polonio accoltellandolo ciecamente mentre si nasconde dietro le tende. Non fa molta differenza se sia il re (come aveva pensato in un primo momento) o Polonio. Si tratta di un intruso fallico - un “ratto”, confuso con un bambino - il maschio intrusivo che è anche un aspetto di se stesso, che fa la direzione artistica degli spazi interni di sua madre.

Tu miserabile, sciocco, pazzo invadente, addio. (III.iv.31).

L’intervista diventa poi dominata da un’altra folle intrusione - la “lingua scodinzolante” di Amleto, come la chiama Gertrude:

REGINA, Cosa ho fatto, che dia diritto alla tua lingua scodinzolante
di essere così scortese contro di me? (III.iv.39)

Quando ricompare il Fantasma, lei non lo vede; la sua incomprendimento di ciò che è dentro Amleto rafforza il suo isolamento. Il Fantasma ha ispirato quasi un cambiamento del cuore in Amleto, che parla di “lacrime” invece che di “sangue”, ma la cecità della Regina significa che tale collegamento emotivo non è stato raggiunto. Questa scena è il culmine dell’azione vendicativa che è venuta a un crescendo per tutta la prima metà della tragedia, con Orazio impotente che guarda, ma in nessun modo in grado di contenere la follia di Amleto, a causa della forza seduttiva di questa particolare qualità dell’adolescente- il potenziale “soldato, studioso, statista”, attore, filosofo e amante che tutti possono vedere in lui, e che mai arriva a compimento. Finisce tutto nel disastro rappresentato dal palco cosparso di cadaveri - i “giudizi accidentali, le stragi casuali” della scena finale.

Ma intanto nella seconda metà della tragedia viene data voce ad Ofelia e alle donne, mentre Amleto è via per il suo viaggio per mare, a sognare di pirati e cospirazioni.

Amleto - Parte 2

Il sogno della follia di Ofelia

Durante la seconda parte della tragedia - Atti IV e V - Shakespeare sembra mettere da parte il suo interesse per Amleto, come se avesse bisogno di toglierlo

concentrate properly on the feminine aspects of this adolescent disturbance.

The dream of Ophelia's madness is really a dream that Horatio has on behalf of Hamlet. The King appoints him to "watch" Ophelia – to become her special observer. In literal terms of the plot, Horatio makes a very bad guard, since Ophelia then goes and drowns herself – and not only this, but she appears to have done it in full view of the Queen. At least, this is what the vividness of the Queen's narrative of the drowning appears to evoke. The drowning is thus Horatio's dream of Gertrude's dream of Ophelia's internal preoccupations. All this goes to emphasize the extent to which *Hamlet* has become a dream play, not an ordinary revenge tragedy. In this section the women come to the fore and express their feelings in a different kind of symbolic language.

Shakespeare's most recent heroines, Viola and Rosalind, escape the conventional confines of their sex by dressing as men. In the case of Ophelia, Shakespeare tries another method, using dream instead of disguise as a means of self-expression. Ophelia brings in the idea of a different type of symbol-seeking, one in which words – in the sense of explanations – have little use. In the Mousetrap scene she said to Hamlet, "I think nothing", meaning, she did not want to collude in his dirty thoughts, contain his "sins". Nonetheless she has taken them in and digested them in an idiosyncratic way. She seems retiring and over-obedient at first, as though still stuck in latency. Yet when pushed to the point she shows she has more resilience in a sexual relationship than either Hamlet or Laertes. Earlier when Laertes tried to lecture her on how to behave with Hamlet she made a spirited if quiet response, reminding him to concentrate on managing himself (I.iii.45). Possibly because she is not encumbered with the same career expectations as the boys, she can quietly develop more of a private mental space. The world of her mind and imagination only becomes evident through her "madness". This is itself an introjection of Hamlet's madness, which Polonius had admired for its "pregnant" verbal vehicle, and which Ophelia now reshapes. It is not however a masochistically received projection, but a reforming mirror.

By this point in the play, "words, words, words" have got a bad name for emptiness, trickiness and game-playing – for manipulation rather than

di mezzo, al fine di concentrarsi adeguatamente sugli aspetti femminili di questo disturbo adolescenziale.

Il sogno della follia di Ofelia è davvero un sogno che Orazio fa per conto di Amleto. Il Re lo nomina a "vigilare" su Ofelia - per diventare il suo sorvegliante speciale. Nei termini letterali della trama, Orazio fa molto male la guardia, dato che poi Ofelia si allontana e si affoga - e non solo questo, poiché sembra che lei lo abbia fatto sotto gli occhi della Regina. Almeno, questo è ciò che la vivacità del racconto dell' annegamento della regina sembra evocare. L'annegamento è quindi il sogno di Orazio del sogno di Gertrude riguardo le preoccupazioni interne di Ofelia. Tutto questo va ad evidenziare che Amleto è diventato una tragedia onirica, non una comune tragedia di vendetta. In questa parte le donne vengono alla ribalta ed esprimono i loro sentimenti con un tipo di linguaggio simbolico diverso.

Le eroine più recenti di Shakespeare, Viola e Rosalinda, fuoriescono dai confini tradizionali del loro sesso vestendosi da uomini. Nel caso di Ofelia, Shakespeare tenta un altro metodo, utilizzando il sogno invece del travestimento come mezzo di auto-espressione. Ofelia introduce l'idea di un diverso tipo di ricerca di simboli, quello in cui le parole - nel senso di spiegazioni - hanno scarsa utilità. Nella scena della Trappola per topi lei disse ad Amleto, "non penso niente", il che significa che lei non voleva colludere con suoi pensieri sporchi, contenere i suoi "peccati". Tuttavia lei li ha accolti e digeriti in modo idiosincratco. In un primo momento lei sembra riservata e troppo obbediente, come se ancora fosse bloccata in latenza. Tuttavia, quando viene spinta al punto lei dimostra di avere in una relazione sessuale più elasticità rispetto sia ad Amleto sia a Laerte. In precedenza, quando Laerte cercava di farle la paternale su come comportarsi con Amleto aveva dato una risposta animata anche se tranquilla, ricordandogli di concentrarsi sulla gestione di se stesso (I.iii.45). Forse perché non è gravata dalle stesse aspettative di carriera dei ragazzi, lei può tranquillamente sviluppare maggiormente uno spazio mentale privato. Il mondo della sua mente e della sua immaginazione diventa evidente solo con la sua "follia". Questo è di per sé una introiezione della follia di Amleto, che Polonio, aveva ammirato per la sua "ricca" capacità verbale, e che Ofelia ora riorganizza. Non è tuttavia una proiezione ricevuta masochisticamente, ma uno specchio correttivo.

A questo punto della tragedia, "le parole parole parole" hanno avuto una cattiva reputazione per il vuoto, le astuzie e i giochi - per la manipolazione,

communication. The aesthetic potential of words for emotional communication has been lost. Hamlet's sanctimonious "reforming" of the players' speeches showed how easily art may be turned into pornography under the guise of cleaning up its message.

Ophelia's madness presents an alternative possibility. At first the Queen does not wish to speak to Ophelia, knowing she would find it too painful. The messenger describes the quality of her speech:

GENTLEMAN: Her speech is nothing,
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection. They aim at it,
And botch the words up fit to their own thoughts,
Which, as her winks and nods and gestures yield them,
Indeed would make one think there might be thought,
Though nothing sure, yet much unhappily. (IV.v.4-13)

Her speech is "nothing" and "unshaped" yet it has aesthetic potential – by contrast with Hamlet's view of the glory of the world as a "quintessence of dust"; it moves the listeners to emotional contact and imaginative response. Ultimately it is the Queen who, despite her reluctance, receives Ophelia's communications most intuitively, thereby strengthening the feminine parts of the adolescent self and their capacity for thinking and symbol-formation. "Lord we know what we are, but know not what we may be" (IV.v.44), philosophises Ophelia, echoing Hamlet's many queries about adolescent identity. She then sings a "Valentine" song about the loss of virginity:

And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clothes,
And dupp'd the chamber door,
Let in the maid that out a maid
Never departed more. (50-55)

With Ophelia's mad songs, music enters in to the play, having been notably absent (for Shakespeare) till that point. There is a sense in which all poetry

piuttosto che per la comunicazione. Il potenziale estetico delle parole per la comunicazione emotiva è andato perso. La "rettifica" bigotta di Amleto dei discorsi degli attori ha fatto vedere come l'arte possa essere facilmente trasformata in pornografia con la scusa di bonificare il suo messaggio.

La follia di Ofelia offre una possibilità alternativa. In un primo momento la Regina non vuole parlare con Ofelia, sapendo che sarebbe stato troppo doloroso. Il messaggero descrive la qualità del suo discorso:

GENTILUOMO: Le sue parole non sono niente,
Tuttavia il modo in cui le deforma
Spinge chi l'ascolta ad associare, a cucire
quelle le parole per adeguarle ai propri pensieri,
E per i suoi ammiccamenti e cenni e gesti che le accompagnano,
Sembra davvero che sotto le parole ci sia un pensiero,
Indefinito ma molto infelice. (IV.v.4-13)

Il suo discorso è "niente" e "informe" ma ha potenziale estetico - a differenza del punto di vista di Amleto della gloria del mondo come una "quintessenza di polvere"; esso muove gli ascoltatori al contatto emotivo e alla risposta creativa. In ultima analisi, è la Regina che, nonostante la sua riluttanza, riceve le comunicazioni di Ofelia più intuitivamente, rafforzando in tal modo le parti femminili del sé adolescenziale e la loro capacità di pensiero e di formazione del simbolo. "Signore, noi sappiamo ciò che siamo, ma non sappiamo ciò che potremmo essere" (IV.v.44), filosofeggia Ofelia, facendo eco alle molte domande di Amleto circa l'identità adolescenziale. Lei canta poi una canzone di "San Valentino" sulla perdita della verginità:

Busserò alla tua finestra,
Per essere la tua Valentina.
Lui si alzò, e si vestì,
Aprì l'uscio,
Fece entrare la fanciulla che fanciulla
Non uscì più. (50-55)

Con le canzoni folli di Ofelia, la musica, che era stata assente (per Shakespeare) fino a quel punto, entra nella tragedia. C'è la sensazione che tutta la poesia

seems nonsense, yet it speaks through its music. It is the beginning of a search for a symbolic mode, and a form of restitution for the way the actors and their art were abused in the Mousetrap.

Ophelia's pregnancy is implied by poetic imagery of flowers and water. It is the Queen who picks this up and empathises with it in the form of her dream of Ophelia's drowning:

QUEEN: Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element. (IVvii.174-79)

The drowning represents her flowering as an individual in a kind of quiet rebellion that distances her from the rotting values of the adult world, the court. Realistically, the Queen cannot have been an eye-witness of Ophelia drowning, nor can Horatio. What Horatio notices through his countertransference dream is not an external reality, but an internal one, through identification – in this case with the feminine vertex or dimension. The structure of the play is becoming dream-within-dream.

The Grave Dream

The last major dream in *Hamlet* is the Grave Dream, the prelude to the final catastrophe when, in effect, Hamlet's personal development is abandoned by the playwright, and Horatio is given the task of re-writing his entire story. This dream comprises the enforced ending of Hamlet's story, and has three successive movements: the first reawakening a nostalgic longing for his childhood relation with a combined male-female object; the second marking the loss of Ophelia as a feasible relationship; and the third acknowledging the resulting mess made of his life, with the death of all these hopes and potentialities.

Throughout the play Hamlet as a character has been set in a context not just of

sembri una sciocchezza, eppure parla attraverso la sua musica. E' l'inizio di una ricerca di un modo simbolico, e una forma di restituzione per il modo in cui gli attori e la loro arte sono stati abusati nella Trappola per topi.

La gravidanza di Ofelia è implicita attraverso un'immagine poetica di fiori e acqua. E' la regina che la coglie e si immedesima con essa nella forma del suo sogno dell' annegamento di Ofelia:

REGINA: Le sue vesti si sparsero,
E gonfiarono a sostenerla, una sirena
Mentre ella intonava arie di vecchie canzoni
Come inconsapevole della sventura,
O come creatura nata e vissuta
In quell' elemento. (IVvii.174-79)

L'annegamento rappresenta la sua fioritura in quanto individuo in una sorta di ribellione quieta che la allontana dai putrefatti valori del mondo adulto, la corte. Realisticamente la Regina non può essere stata testimone oculare dell'annegamento di Ofelia, né può esserlo stato Orazio. Quello che nota Orazio attraverso il suo sogno di controtransfert non è una realtà esterna, ma una interna, attraverso l'identificazione - in questo caso con il vertice o la dimensione femminile. La struttura della tragedia sta diventando il sogno-dentro il-sogno.

Il Sogno della Sepoltura

L'ultimo grande sogno in *Amleto* è il sogno della Sepoltura, il preludio alla catastrofe finale, quando, in effetti, lo sviluppo personale di Amleto è abbandonato dal drammaturgo, e ad Orazio è affidato il compito di ri-scrivere la sua intera storia. Questo sogno consiste nella fine forzata della storia di Amleto, e comprende tre movimenti successivi: il primo che risveglia un desiderio nostalgico per la sua relazione infantile con un oggetto combinato maschile e femminile; il secondo che evidenzia la perdita di Ofelia come una relazione possibile; e il terzo che riconosce la conseguenza di aver mandato a monte la sua vita, con la morte di tutte quelle speranze e opportunità.

In tutta la tragedia Amleto come personaggio è stato messo nel contesto non

the adult world – the court – but the world of his own contemporaries, in particular the male adolescent group represented by Rosencrantz and Guildenstern, Laertes, and Fortinbras. The first two he came to regard as traitors in the sense of acting as spies for the king, creatures of the establishment; Laertes he has antagonized owing to his effect on both Polonius and Ophelia (even if we see their “deaths” metaphorically); Fortinbras remains as a possible route for the adolescent to follow, even though up to this point Hamlet has found him absurd and unthinking, as when he wondered why the Norwegian prince bothered to lead a huge army to conquer a worthless patch of ground, just to make his name – sacrificing life “even for an eggshell”:

Witness this delicate and tender prince,
Whose spirit with divine ambition puffed
Makes mouths at the invisible event,
Exposing what is mortal and unsure
To all that fortune, death, and danger dare,
Even for an eggshell. (IV.iv.48-53)

The adolescent route represented by Fortinbras (“strong arm”), the ambitious military adventurer, is that described by Meltzer in terms of the ruthless thrust for success – in any field – that some adolescents retreat into when the dreaminess becomes too painful and makes them feel too helpless.⁴ It is really an extended latency and it only shows symptomatically later – from about age 30 – when they become “neurotic”. It is the false success that comes from abandoning the struggle with the feminine or emotional side of their nature.

Fortinbras passes on his way with his army, but his example hovers at the back of Hamlet’s mind. Hamlet, after Ophelia’s death, is sent away from the court, supposedly to England where “everyone is as mad as he is” (V.i.150). In terms of the plot, of course, Hamlet never reaches England, since he returns by jumping onto a “pirate ship” – another dream, in which he turns his ex-friends Rosencrantz and Guildenstern over to the establishment, to be “killed” (that is, absorbed into some type of reformatory or respectable career) in his stead. Earlier, when they questioned him about the nature of his disturbance, he told them sarcastically: “I lack advancement” (III.ii.331). The question of what is

solo del mondo adulto – la corte - ma del mondo dei suoi contemporanei, in particolare del gruppo di adolescenti maschi rappresentato da Rosencrantz e Guildenstern, Laerte e Fortebraccio. I primi due lui li ha considerati come traditori nel senso che hanno agito come spie del re, creature del sistema; si è inimicato Laerte a causa del suo effetto sia su Polonio sia su Ofelia (anche se noi vediamo le loro "morti" metaforicamente); Fortebraccio rimane come un percorso possibile da seguire per l’adolescente, anche se fino a questo punto Amleto lo aveva trovato assurdo e sconsiderato, come quando si chiedeva perché il principe norvegese si era preso la briga di guidare un enorme esercito per conquistare un inutile appezzamento di terreno, solo perché si facesse il suo nome - sacrificando la vita, “anche per un guscio d'uovo”:

Testimone di questo principe delicato e tenero,
Il cui spirito caldo di ambizione divina
Provoca l'evento invisibile,
Esponendo ciò che è mortale e malcerto
A ogni azzardo della fortuna, a distruzione, e pericoli,
Anche per un guscio d'uovo. (IV.iv.48-53)

Il percorso adolescenziale rappresentato da Fortebraccio ('braccio forte'), l'avventuriero ambizioso militare, è quello descritto da Meltzer in termini di spinta spietata verso il successo - in qualsiasi campo – in cui alcuni adolescenti retrocedono quando la tendenza a sognare diventa troppo dolorosa e li fa sentire troppo impotenti.⁴ E' davvero una latenza estesa e presenta sintomi soltanto più tardi – dall’età di circa 30 anni - quando diventano "nevrotici". E' il falso successo che viene dall' abbandonare la lotta con il lato femminile o emotivo della loro natura.

Fortebraccio va per la sua strada con le sue truppe, ma i suoi esempi aleggiano nel retro della mente di Amleto. Amleto, dopo la morte di Ofelia, viene allontanato dalla corte, presumibilmente in Inghilterra dove “tutti sono pazzi come lui” (V.i.150). In termini di trama, ovviamente, Amleto non raggiunge mai realmente l’Inghilterra, dal momento che ritorna saltando su una “nave pirata” - un altro sogno, in cui consegna i suoi ex-amici Rosencrantz e Guildenstern al sistema, per essere “uccisi” (vale a dire, immersi in un certo tipo di carcere minorile o di rispettabile carriera) in sua vece. In precedenza, quando lo avevano interrogato circa la natura del suo disturbo, disse loro con

advancement, for the adolescent, lies at the heart of the entire play. Hamlet means, he cannot advance his mental progress; they understand him to mean, he is not sure he will inherit the kingship.

The separation or split with Ophelia however – the death of their relationship – results in Hamlet giving up the struggle for advancement in the complex psychological sense. He feels he has to pursue some simpler more predetermined role or identity. He is age 30 when he reappears on Danish soil with the taunting announcement to the King that “High and mighty, you shall know I am set naked on your kingdom” (IV.vii.41), implying that despite his nakedness, he is ready to take on a battle for the kingship. The following scenes, with the Gravedigger, Ophelia’s burial, and the duel with Laertes, are a series of dream-sequences during which he proceeds to transfer his identity to that of Fortinbras the Norwegian.

He is cured of his original form of “madness” by the time he meets the Gravedigger, whom he encounters with Horatio at his side. Indeed he is no match for the Gravedigger’s verbal “equivocation” – it is as though the Gravedigger demonstrates the futility of Hamlet’s own earlier wordplay and highlights the fact that it has the effect of disguising the truth. At the same time the (partial) truth is turned up, during the conversation, by digging with the spade (an analytic metaphor). The results of this digging shake his equanimity by showing him the ruin of his childlike and his feminine side. He remembers what it was to be a child playing and riding on the back of Yorick the jester or actor (the father of his early childhood); now all that remains is an empty skull, like an empty stage, where once there was a face and lips: “Here hung those lips that I have kissed I know not how oft”. The skull turns into “my lady’s chamber” – the feminine space – and revolts him – “how abhorred it is”. We remember the Nunnery scene when he accused Ophelia of a “painted” beauty whose face disguised a deep ugliness – “You jig and amble, and you lisp, you nickname God’s creatures” (III.i.145). In each situation the nature of the ugliness recalls the specific art of acting and the true or false faces of its movements, its language, its scenepainting.

Horatio tries to stop Hamlet’s phantasy going entirely down the anal

sarcasmo: "Mi manca la possibilità di progredire." (III.ii.331). La domanda di cosa sia progresso, per l'adolescente si trova nel cuore di tutta la tragedia. Amleto intende, che non può aumentare il suo progresso mentale; essi capiscono che egli intenda di non essere sicuro di ereditare il regno.

La separazione o rottura con Ofelia tuttavia - la morte del loro rapporto - si traduce in Amleto con la rinuncia alla lotta per il progresso, nel complesso senso psicologico. Egli sente di dover perseguire un qualche ruolo o identità predefinita più semplice. Lui ha 30 anni, quando riappare in terra danese, con il sarcastico annuncio al Re che “Alto e possente, tu saprai che io mi sono posto nudo sul tuo regno” (IV.vii.41), il che implica che nonostante la sua nudità, egli è pronto ad affrontare una battaglia per il regno. Le scene seguenti, con il Becchino, la sepoltura di Ofelia, e il duello con Laerte, sono una serie di sequenze oniriche, durante il quale egli procede a trasferire la propria identità a quella di Fortebraccio il norvegese.

Egli è guarito dalla sua originale forma di “follia” dal momento in cui incontra il Becchino, in cui si imbatte con Orazio al suo fianco. Infatti egli non compete con l’ambiguità verbale del becchino - è come se il Becchino dimostrasse l'inutilità del precedente gioco di parole di Amleto e mettesse in luce il fatto che avesse l'effetto di mascherare la verità. Allo stesso tempo, la (parziale) verità è sopraggiunta, durante la conversazione, scavando con la vanga (una metafora analitica). I risultati di questo scavo scuotono la sua serenità, mostrandogli la rovina del suo lato infantile e femminile. Egli ricorda quello che doveva essere un bambino che gioca e cavalca sulla schiena di Yorick il buffone o attore (il padre della sua prima infanzia); ora tutto ciò che rimane è un teschio vuoto, come un palco vuoto, dove una volta c'erano un volto e le labbra: "Qui pendevano quelle labbra che ho baciato non so quante volte". Il cranio si trasforma nella "camera della mia signora" - lo spazio femminile - e lo disgusta - "che orrore". Ricordiamo la scena del convento quando ha accusato Ofelia di una bellezza “dipinta” il cui volto mascherava una profonda bruttezza - 'Danzate e caracollate, e sussurate date nomignoli alle creature di Dio »(III.i.145). In ogni situazione la natura della bruttezza ricorda la particolare arte della recitazione e gli aspetti veri o falsi dei suoi movimenti, il suo linguaggio, le sue scenografie.

Orazio cerca di fermare la fantasia di Amleto andando giù verso la via

route – to Alexander’s “bung-hole”:

HAMLET: Why, may not imagination trace the noble dust of Alexander till a find it stopping a bung-hole:

HORATIO: ‘Twere to consider too curiously to consider so. (V.i.19-7).

But his efforts are aborted by the next dream, the one of Ophelia’s burial, which is in a sense also the grave of Hamlet’s hopes of revitalizing the “sweet prince” that he was in his childhood. When he leaps into the grave with the words “This is I, Hamlet the Dane” (V.i.233), it is the status of princeliness that is dominant, even though there is also a hint of authenticity in his declaration that he loved Ophelia. The predominant emotion is that he cannot endure being “outfaced” by Laertes (implying that his is a lesser form of love – less important and grandiose):

HAMLET: Dost thou come here to whine,
To outface me with leaping in her grave?
Be buried quick with her? – and so will I.
And if thou prate of mountains let them throw
Millions of acres on us, till our ground,
Singeing his pate against the burning zone,
Make Ossa like a wart! Nay, an thou’lt mouth,
I’ll rant as well as thou. (V.i.256-63)

His feminine side is buried under “mountains” and his Fortinbras-side takes over the kingdom of his mind, as is represented by his own death and the sudden arrival of Fortinbras to take over the Danish court which has obliterated itself.

Hamlet himself recovers his inner poetry in his final words, in which he hands his story over to Horatio, preventing him too from drinking from the poisoned cup:

O God, Horatio, what a wounded name
Things standing thus unknown, shall I leave behind me.
If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,

anale –al “cocchiere” di Alessandro:

AMLETO: Perché, la nostra fantasia non può seguire le tracce della nobile polvere di Alessandro fino a ritrovarla chiudendo un cocchiere:

ORAZIO: Sarebbe un tirarla per i capelli. (V.i.19-7).

Ma i suoi sforzi sono interrotti dal sogno successivo, quello della sepoltura di Ofelia, che è in un certo senso anche la tomba delle speranze di Amleto di rivitalizzare il “dolce principe” che egli fu nella sua infanzia. Quando egli salta nella tomba con le parole “Sono io, Amleto il danese” (V.i.233), è lo stato di magnificenza che è dominante, anche se c’è anche un pizzico di autenticità nella sua dichiarazione che egli amava Ofelia. L’emozione predominante è che lui non può sopportare di essere “sconfitto in una sfida” da Laerte (il che implica che la sua è una forma minore di amore – meno importante e grandiosa):

AMLETO: Sei venuto qui a piagnucolare,
Per sfidarmi buttandoti nella sua fossa?
Vuoi farti seppellire con lei? – lo farò anch’io.
E se vai declamando di montagne, scagliano
Acri a milioni su di noi, finchè il nostro tumulo,
bruciandosi la cocuzza al fuoco della zona ardente,
riduca il monte Ossa a un foruncolo! Avanti, stivati la bocca di vento,
io griderò forte come te. (V.i.256-63)

Il suo lato femminile è sepolto sotto “montagne” e il suo lato-Fortebraccio assume il regno della sua mente, come è rappresentato dalla sua stessa morte e dall’arrivo improvviso di Fortebraccio per prendere in consegna la corte danese che si è annullata.

Amleto recupera la sua poesia interiore nelle sue ultime parole, in cui consegna la sua storia ad Orazio, impedendogli anche di bere dalla coppa avvelenata

Buon Orazio, che nome offeso lascerei dietro di me
Se i fatti restassero ignoti,
Se tu mi avesti nel tuo cuore,
Assentati ancora per poco dalla felicità,
Respira nel dolore di questo mondo acre

And in this harsh world draw thy breath in pain
To tell my story. (V.ii.349-54)

Only Horatio is left to try to make sense of Hamlet's story. Unlike Hamlet the character, but like Shakespeare the playwright, he gets another chance to write the drama of an adolescent who develops into an adult: as he does, for example, in *Antony and Cleopatra*. By the end of *Hamlet*, Shakespeare realises that his role is not to be in love with any particular character, but with the method – the method of writing plays. It was the end of one adolescent dream and the beginning of an adult one. From now on he would not try to construct a hero from qualities that he personally admired, such as those embodied in Brutus, but simply follow the dreams presented to him by the entire cast of characters whom he would observe with evenly-suspended attention, in the way later advocated in the use of the psychoanalytic method.

Per raccontare la mia storia.(V.ii.349-54)

Solo ad Orazio è lasciata la possibilità di dare un senso alla storia di Amleto. A differenza dal personaggio di Amleto, Shakespeare come drammaturgo, ottiene un'altra possibilità di scrivere il dramma di un adolescente che si trasforma in un adulto: come fa, ad esempio, in *Antonio e Cleopatra*. Alla fine di *Amleto*, Shakespeare si rende conto che il suo ruolo non è quello di essere innamorato di un personaggio particolare, ma del metodo - il metodo di scrivere tragedie. Era la fine di un sogno adolescenziale e l'inizio di uno adulto. D'ora in poi non avrebbe cercato di costruire un eroe con qualità che lui personalmente ammirava, come quelle rappresentate in Bruto, ma semplicemente di seguire i sogni presentati a lui da tutto il cast dei personaggi che avrebbe osservato con attenzione fluttuante, nel modo successivamente auspicato nell'uso del metodo psicoanalitico.

Personality Development in The Odyssey with special reference to The Telemachy

Books 1-5, 15-23

Part 1 – Telemachos and his father away from home

What is the view of the poet known as Homer of the development of the adolescent? Meaning in particular, in this case, the development of the adolescent boy or fighter. Whether the same poet wrote *The Iliad* and *The Odyssey* is still debated by scholars. It doesn't matter for our purposes; what is interesting is just to briefly note the difference in the picture of the adolescent world in the two epics. It is a difference that is echoed in their different pantheons – the same gods, or gods with the same names, but with different values. These could reflect either different poets, or changes in culture, or the same poet developing in his own personal evolution. What does seem clear and generally agreed is that in its written form, *The Iliad* is the earlier work. There are parallels here in the difference of the adolescent worlds in *Julius Caesar* and in *Antony and Cleopatra*.

In the *Iliad* everybody is part of an adolescent gang and nobody can develop as an individual. There are actors but no storytellers. The baby-within (Astyanax, “Lord of the City”) is doomed to be thrown over the ramparts; we know this is what happens, and Andromache voices her fear of it, though it is not actually narrated. The narrative swings from one side to the other, in a revenge cycle. The balance of the *Iliad*-dance is eternal retribution. Force (hormonal adolescence) is bound to conquer. The first line of the poem concerns the wrath of Achilles, the last represents the relinquishment of Hector and all he stood for. As with Shakespeare's search for a hero, more than one attempt at definition needs to be made. Hector's qualities go into making the Odysseus of the *Odyssey* – the precursor of Renaissance man. The values are those of defensive and protective fighting, not of aggressive fighting; Hector describes its being a “defensive fighter – shield to the left, shield to the right”, as in a dance.

In the *Odyssey* development of the individual is possible and goes along with reinstating the importance of the family as an effective educational environment. The mother-father internal objects are not only Athena-and-Zeus

Sviluppo della personalità nell'Odissea con particolare riferimento alla Telemachia

Libri 1-5, 15-23

Parte 1 - Telemaco e la lontananza di suo padre da casa

Qual è il punto di vista del poeta conosciuto come Omero sullo sviluppo dell'adolescente? Intendendo in particolare, in questo caso, lo sviluppo dell'adolescente maschio o lottatore. Se sia stato lo stesso poeta a scrivere l'*Iliade* e l'*Odissea* è ancora dibattuto dagli studiosi. Non ha importanza per i nostri scopi, ciò che è interessante è notare solo brevemente la differenza tra l'immagine del mondo adolescenziale nei due poemi epici. E' una differenza che si ritrova nelle loro diverse mitologie - gli stessi dèi, o dèi con gli stessi nomi, ma con valori diversi. Questi potrebbero riflettere sia poeti diversi, o cambiamenti nella cultura, o il poeta stesso in via di sviluppo nella sua evoluzione personale. Quello che sembra chiaro e generalmente accettato è che nella sua forma scritta, *l'Iliade* è il lavoro precedente. Ci sono parallelismi qui nella differenza tra i mondi adolescenziali in *Giulio Cesare* e in *Antonio e Cleopatra*.

Nell' *Iliade* ognuno è parte di una banda di adolescenti e nessuno può svilupparsi come individuo. Ci sono attori ma non narratori. Il bambino all'interno (Astianatte, “Signore della Città”), è destinato ad essere gettato dai bastioni - sappiamo che questo è ciò che accade, e Andromaca esprime la sua paura di ciò, anche se non è in effetti narrato. La narrativa oscilla da un lato all'altro, in un ciclo di vendetta. L'equilibrio della danza dell'*Iliade* è l'eterna penitenza. La forza (adolescenza ormonale) è destinata a conquistare. La prima riga del poema riguarda l'ira di Achille, l'ultima rappresenta la rinuncia di Ettore a tutto ciò per cui si era battuto. Per quanto riguarda la ricerca di Shakespeare di un eroe, deve essere fatto più di un tentativo di definizione. Le qualità di Ettore fanno l'Ulisse dell'*Odissea* - il precursore dell'uomo del Rinascimento. I valori sono quelli della lotta difensiva e di protezione, non del combattimento aggressivo; Ettore descrive il suo essere un “combattente difensivo - scudo a sinistra, scudo a destra”, come in una danza.

Nell'*Odissea* lo sviluppo della persona è possibile e va di pari passo con il ripristino dell'importanza della famiglia come ambiente educativo efficace. La madre-padre Gli oggetti interni madre-padre non sono solo Atena-e-Zeus, ma

but also Polyphemus (the Cyclops) and Poseidon. Poseidon's rage at the stake-blinding results in Odysseus clinging to a straw for 9 years; he is described by Polyphemus as "twiggy" and this is the omnipotent yet helpless state portrayed by the shreds of wood that carry Odysseus over Poseidon's seas from one "adventure" to another. The straw-mast becomes the delicate oar of Hope (echoing the name of Elpenor from the adventure with Circe, and the oar planted over his grave); at that stage in the story things seemed to be regressing, indeed Odysseus found himself going down to the underworld. But at the end of the epic, in a prophecy, he is instructed to plant an oar in an inland country that knows nothing of the sea. The oar of Hope, which has steered Odysseus through Poseidon's many territories, supports his mission to plant in the country of latency some knowledge of the "sea" of adolescent turbulence.

This picture of the mind's capacity to evolve occurs largely as a result of the inspired structure of the narrative, which is based on rings-within-rings, stories which echo one another over different strata. And at the core of the story as a whole, is the matter of the identification between Odysseus and his son Telemachos, the older and the younger heroes-in-evolution. Their stories or quests echo one another with a strong sense of unconscious parallelism, or even of representing the same person at different stages in life, as though the personality is given a second opportunity to relive that crucial adolescent stage, on the threshold of becoming a man.

I would like therefore to focus on the story of Telemachos, the adolescent in search of his father, and the way in which his search is paralleled by the father's own search to find his place in his home and family again. The parallel stories are not just analogies; in the poem they intertwine and affect the outcome of the plot. This is because essentially, the *Odyssey* is a dream-poem, unlike the *Iliad*, which is an adventure story. Both genres thrive on improbabilities; but in an adventure story, the improbable excites the thrill of action like Superman; in a dream-poem, the improbable is a metaphor for some deeper emotional truth, for something that is actually happening in psychic reality.

The story of the *Odyssey* and its subplot, the Telemachy, concerns the personality development of the adolescent and of the adolescent-within-the grown man: ultimately what is sought for is a new picture of kingship

anche Polifemo (il Ciclope) e Poseidone. La rabbia di Poseidone per il palo-accecante si conclude con Ulisse aggrappato ad un fuscello per 9 anni; egli viene descritto da Polifemo come "esile" e questo è l'onnipotente sebbene impotente condizione rappresentata dai pezzi di legno che portano Ulisse da un'avventura all'altra sui mari di Poseidone. L'albero-fuscello diventa il remo delicato della Speranza (riecheggiando il nome del Elpenore dall'avventura con Circe, e il remo piantato sulla sua tomba); in questa fase della storia le cose sembravano stare regredendo, in effetti Ulisse si trovava a scendere nel mondo sotterraneo. Ma alla fine del poema epico, in una profezia, egli viene incaricato di piantare un remo in un paese dell'entroterra che nulla sa di mare. Il remo della Speranza, che ha guidato Ulisse attraverso molti territori di Poseidone, diventa lo strumento della sua missione per collocare nel paese della latenza, qualche conoscenza del "mare" della turbolenza adolescenziale.

Questa immagine della capacità della mente di evolvere si verifica soprattutto a causa della brillante struttura della narrazione, che si basa su anelli-dentro-anelli, storie che riecheggiano l'un l'altra a diversi livelli. E al centro della storia nel suo complesso, c'è la questione della identificazione tra Ulisse e suo figlio Telemaco, il più vecchio e più giovane degli eroi-in-evoluzione. Le loro storie o inchieste si richiamano l'un l'altra con un forte senso di parallelismo inconscio, o anche rappresentando la stessa persona nelle diverse fasi della vita, come se alla personalità fosse data una seconda possibilità di rivivere quella cruciale fase adolescenziale, sulla soglia di diventare un uomo.

Vorrei quindi mettere a fuoco la storia di Telemaco, l'adolescente alla ricerca di suo padre, e il modo in cui la sua ricerca sia parallela alla stessa ricerca del padre per trovare nuovamente il suo posto nella sua casa e nella sua famiglia. Le storie parallele non sono solo analogie; nel poema si intrecciano e influenzano l'esito della trama. Ciò essenzialmente perchè, l'*Odissea* è un poema-sogno, a differenza dell'*Iliade*, che è un racconto di avventure. Entrambi i generi prosperano sull'improbabilità; ma in un racconto di avventure, l'improbabile eccita il brivido dell'azione come Superman; in un poema-sogno, l'improbabile è una metafora per una qualche verità emotiva più profonda, per qualcosa che sorprendentemente sta accadendo nella realtà psichica.

La storia dell'*Odissea* e della sua sotto trama, la Telemachia, riguarda lo sviluppo della personalità dell'adolescente e dell'adolescente-dentro-l'uomo adulto: in ultima analisi, ciò a cui si mira è una nuova immagine della regalità

(manhood), to govern the small state of Ithaca. There are many echoes with Hamlet and his story, set within the state of Denmark: in particular the way that progression toward manhood is defined in terms of interaction with women or a woman's world, as distinct from the men's or boy's world of either war or university; the aesthetic conflict of love and hate takes place in this context. Telemachos lacks the simple heroic father of his childish imaginings – the hero of the *Iliad* – just as Hamlet mourns the “ghost” of a superseded father figure with his military values. And for Telemachos, like Hamlet and his “sick” parents, his world is disturbed by the disturbance that he detects within his parental figures, imaged by Odysseus' wanderings all over the ocean, and by Penelope's weavings, as she perpetually weaves and unweaves what is supposed to be a shroud for Odysseus' father Laertes, but which we associate with her dubious feelings towards Odysseus himself. These weavings and wanderings, and the lack of communication between his parents, affect Telemachos' own ability to develop in his adolescent years.

It is the goddess Athene who comes to the aid not of Odysseus alone (her special and long-term favourite amongst all the Achaeans) but of all the family members, in an attempt to start the kind of internal conversation that will enable a genuine marriage of “homophrosyne”, like-mindedness – what Shakespeare calls “a marriage of true minds”. And it is not Odysseus but Telemachus who first invokes her aid and sets in motion this new developmental story. Athene, unlike Zeus in the *Iliad*, operates by making links between family members rather than by issuing instructions, and her effectiveness depends on the receptiveness of their state of mind. Thus Odysseus, when he arrives naked and stormtossed on the island of Phaeacia, appears to be at his lowest nadir, and complains that Athene has been absent for the past nine years while he was subject to the wrath of Poseidon. Never in all that time had she appeared to him in a dream or otherwise, to advise him.

This is the very moment at which Telemachus intervenes, on the verge of manhood himself and curious to know what kind of role-model his father may provide.

Odysseus arrives on Phaeacia having escaped from a long claustrophobic relationship with the goddess Kalypso (enclosed, cavelike). Penelope, in Ithaca, seems to collude with the fact that Odysseus is “absent” (in whatever sense),

(età virile), per governare il piccolo stato di Itaca. Ci sono molti richiami ad Amleto ed alla sua storia, ambientata all'interno dello Stato della Danimarca: in particolare, il modo in cui l'avanzamento verso la virilità viene definito in termini di interazione con le donne o con il mondo di una donna, distinto dal mondo degli uomini o dei ragazzi sia in guerra sia all'università; il conflitto estetico di amore e odio si svolge in questo contesto. A Telemaco manca il semplice padre eroico delle sue fantasie infantili - l'eroe dell'*Iliade* - proprio come Amleto piange il “fantasma” di una figura paterna sostituita dai suoi valori militari. E per Telemaco, come Amleto e i suoi genitori “malati”, il mondo è turbato dal disturbo che rileva all'interno delle sue figure genitoriali, rappresentato dalle peregrinazioni di Ulisse per tutto l'oceano, e dagli intrecci di Penelope, visto che lei perennemente tesse e disfa ciò che si suppone essere un sudario per il padre di Ulisse Laerte, ma che noi associamo ai suoi dubbi sentimenti nei confronti di Ulisse stesso. Questi intrecci e vagabondaggi, e la mancanza di comunicazione tra i suoi genitori, incidono sulla capacità stessa di Telemaco di svilupparsi nei suoi anni dell'adolescenza.

E' la dea Atena, che viene in aiuto non solo ad Ulisse (il suo speciale e per un lungo periodo favorito tra tutti gli Achei), ma di tutti i membri della famiglia, nel tentativo di avviare il tipo di conversazione interiore che permetterà un matrimonio vero e proprio di “homophrosyne (stesso modo di pensare)”, come-mentalità - ciò che Shakespeare chiama “un matrimonio di anime vere”. E non è Ulisse, ma è Telemaco che invoca il suo primo aiuto e mette in moto questa nuova storia di sviluppo. Atena, a differenza di Zeus nell'*Iliade*, opera creando legami tra i membri della famiglia, piuttosto che mediante l'emaneazione di istruzioni, e la sua efficacia dipende dalla ricettività del loro stato d'animo. Così Ulisse, quando arriva nudo e strapazzato dalla tempesta sull'isola dei Feaci, sembra essere al suo punto più basso, e lamenta il fatto che Atena sia stata assente negli ultimi nove anni, mentre era soggetto all'ira di Poseidone. Mai, in tutto quel tempo lei era apparsa a lui in un sogno o in altro modo, per consigliarlo.

Questo è il momento in cui interviene Telemaco, egli stesso alle soglie della virilità e curioso di sapere che tipo di modello di vita suo padre potesse fornire.

Ulisse arriva a Feaci sfuggito da una lunga relazione claustrofobica con la dea Kalypso (chiuso, cavernoso). Penelope, ad Itaca, sembra colludere con il fatto che Ulisse è “assente” (in tutti i sensi), essendo iperprotettiva verso il figlio in

overprotecting her son in a way corresponding to Kalypso's cave, so that Telemachus, aged nearly twenty, still seems to be a child. However just as Odysseus seeks escape from the cave, so does Telemachus seek a way out of the claustrum formed by the adolescent gang of suitors who are parasitically squandering his father's wealth and destroying the family home, under the pretence of seeking the Queen's hand in marriage. The only way to develop is to find his father – his real father, or an internal model of a father.

The possibility of “finding” Odysseus becomes real for the first time, as Telemachos' need is reciprocated by his sudden awareness of Athene's presence in the house. He sits,

A boy, daydreaming. What if his great father
Came from the unknown world and drove these men
Like dead leaves through the place, recovering
Honour and lordship in his own domains?
Then he who dreamed in the crowd gazed out at Athene.

Athene is visiting the house as a stranger in disguise, yet Telemachos unconsciously recognises her, noticing this stranger who seems to have arrived in response to his daydream. He “gazes out” of his claustrum, just as his father, at that point in time, is sitting on a rock gazing seawards at the tip of Kalypso's island. Indeed his simile of the “dead leaves” echoes Odysseus' first night on Phaeacia, when Athene showers sleep over him in his bed of leaves, to keep his smouldering spark of vitality alive for the next day's work (VI.486-93). The smotherings of the Claustrum are about to be thrown off, revealing the fiery spark of developmental potential. “Ah, bitterly you need Odysseus then!” exclaims Athene to Telemachos. His own spark of discontent is what marks him out from the other suitor-children as being Odysseus and Penelope's “true son” (as Athene puts it); he is ready to emerge from his chrysalis. Yet he has no internal image of his father – he was a baby when Odysseus left for Troy. He explains to his new visitor that, though his mother says he is Odysseus' son, it does not mean much to him – he knows nothing of his own engendering (I.216). This is one of several indications of his suspicion of his mother's sexuality. Athene, who is generally disguised as “Mentor” or “Mentes” (“thinker”) puts the seeds of thought into his mind, and he thanks her for the “fatherly” advice for which he hungered: or more precisely, for the “father to son” feeling she has given him. When she disappears, Telemachos recognises that a god has been his

un modo che corrisponde alla grotta di Kalypso, per cui Telemaco, a circa 20 anni, sembra essere ancora un bambino. Tuttavia proprio come Ulisse cerca di fuggire dalla grotta, così Telemaco cerca una via d'uscita dal claustrum costituita dalla banda adolescente dei pretendenti che stanno parassitariamente sperperando la ricchezza di suo padre e distruggendo la casa di famiglia, con il pretesto di chiedere in sposa la regina. L'unico modo per svilupparsi è quello di trovare suo padre - il suo vero padre, o un modello interno di un padre.

La possibilità di “trovare” Ulisse diventa reale per la prima volta, appena il bisogno di Telemaco è corrisposto dalla sua presa di coscienza della presenza di Atena nella casa. Si siede,

Un ragazzo, che sogna ad occhi aperti. E se il suo grande padre
venisse dal mondo sconosciuto e guidasse questi uomini
Come foglie morte attraverso il luogo, recuperando
Onore e signoria nei suoi propri domini?
Poi egli che sognava nella folla fissò Atena.

Atena sta visitando la casa come un estraneo sotto mentite spoglie, ma Telemaco la riconosce inconsciamente, notando questo sconosciuto che sembra essere arrivato in risposta al suo sogno ad occhi aperti. Egli “guarda fuori” dal suo claustrum, proprio come il padre, che in quel momento, seduto su una roccia guarda fisso verso il mare sulla punta dell'isola di Kalypso. In effetti la sua similitudine delle “foglie morte” richiama la prima notte di Ulisse nel paese dei Feaci, dove Atena versò il sonno su di lui nel suo letto di foglie, per mantenere viva la sua ardente scintilla di vitalità per il lavoro del giorno successivo (VI.486-93). I soffocamenti del Claustrum stanno per essere buttati fuori, rivelando la scintilla di fuoco del potenziale di sviluppo. “Ah, amaramente hai bisogno di Ulisse allora!” Esclama Atena a Telemaco. La sua propria scintilla di malcontento è ciò che lo contraddistingue dagli altri pretendenti-bambini dato che è il “vero figlio” di Ulisse e Penelope (come dice Atena); egli è pronto ad emergere dalla sua crisalide. Tuttavia, egli non ha alcuna immagine interna di suo padre - era un bambino quando Ulisse partì per Troia. Egli spiega al suo nuovo visitatore che, anche se la madre dice che lui è il figlio di Ulisse, non significa molto per lui - non sa nulla della sua semenza (I.216). Questa è una delle molte indicazioni del suo sospetto sulla sessualità di sua madre. Atena, che è generalmente travestita da “Mentore” o “Mente” (“pensatore”) mette i semi del pensiero nella sua mente, e lui la ringrazia per il

guest; he has been inspired and set on a new course:

And all night long, wrapped in the finest fleece,
He took in thought the course Athene gave him. (I.437-44)

Tenderly he is put to bed like a child by the old nurse Eurykleia, epitomised by the detail of how she catches his carelessly thrown tunic, smooths and folds it, and hangs it on a bar beside his bed. Athene thus reinforces the “nursing” aspect of his mother; her dreams enfold him like the “finest fleece”, “all night long”. It is the starting point for his sexual inquiry.

The first long lyrical passage in the epic describes the ship which carries Telemachos on his voyage of discovery, borne by Athene’s inspiring wind:

Grey-eyed Athene stirred them a following wind,
Soughing from the north-west on the winedark sea,
And as he felt the wind, Telemachos
Called to all hands to break out mast and sail
Until the wind caught, booming in the sail;
And a flushing wave sang backward from the bow
On either side, as the ship got way upon her,
Holding her steady course.
And the prow sheared through the night into the dawn. (II.418-28)

The exhilaration of the sailing, with its sense of being moved by a higher power, is echoed by the description of Odysseus’ final sea-voyage (XIII.84-93), as he is carried home asleep by the Phaeacian sailors, likewise on wings of thought. The Phaeacian ships cross the seas “like a flashing thought” (VII.35) and have no need of steersmen or steering oars, for the vessels know their way instinctively and unerringly (VIII.558-64). Odysseus’ emergence from his depression on Kalypso’s isle takes place contemporaneously with Telemachos’ emergence from the claustrium of the group. For the first time he “feels the

consiglio “paterno” del quale aveva un gran desiderio: o, più precisamente, per il sentimento “di padre in figlio” che gli ha dato. Quando lei scompare, Telemaco riconosce che un dio è stato suo ospite, egli è stato ispirato e imposta una nuova rotta:

Lì egli tutta la notte, avvolto in finissimo vello di pecora,
Progettava nella mente il viaggio che Atena aveva ispirato. (I.437-44)

Teneramente egli è messo a letto come un bambino dalla vecchia balia Euriclea, ciò esemplificato dal dettaglio di come lei prende la tunica gettata con noncuranza, la leviga e la piega, e la appende su una barra accanto al letto. Atena rafforza così l’aspetto “di cura” di sua madre; i suoi sogni lo avvolgono, come il “miglior vello di pecora”, “per tutta la notte”. E’ il punto di partenza per la sua ricerca sessuale.

Il primo lungo brano lirico nel poema epico descrive la nave che trasporta Telemaco nel suo viaggio di scoperta, portato dal vento ispiratore di Atena:

La glaucopide Atena inviò un vento propizio,
Un zeffiro fresco, urlante sul mare scuro come il vino,
E come sentì il vento, Telemaco
Incitando i compagni ordinò di applicarsi agli attrezzi
Il vento gonfiò nel mezzo la vela;
Un’onda schiumante urlò forte attorno
Alla chiglia della nave che andava
Tenendo il suo corso regolare.
Per tutta la notte e l’aurora la nave percorreva il cammino. (II.418-28)

L’eccitazione della navigazione, con la sua sensazione di essere mossi da una forza superiore, richiama la descrizione di Ulisse del viaggio finale per mare (XIII.84-93), mentre egli è portato a casa addormentato dai marinai Feaci, come sulle ali del pensiero. Le navi dei Feaci attraversano i mari “come il lampo di un pensiero” (VII.35) e non hanno bisogno di timonieri o timoni, perchè le navi conoscono il loro percorso istintivamente e infallibilmente (VIII.558-64). L’emergere di Ulisse dalla sua depressione sull’ isola Kalypso si svolge in contemporanea con l’ uscita di Telemaco dal claustrium del gruppo. Per la prima

wind”. Athene gives the inexperienced Telemachos the practical help he needs: outfitting his ship and gathering a crew for him, consisting of a more suitable group of friends (II.382-412). Odysseus, on the other hand, is quite capable of escaping from Kalypso by building a raft with his own hands; what was lacking, in his case, was the inspiration, the message from the gods (V.35). Now he too feels the wind. Both sea-voyages are part of the same mental movement, unknown to each other, yet orchestrated by Athene. The fact that they happen at the same period (in terms of the story), yet are placed far apart in the narrative (one in Book IV, the other in Book XIII) is characteristic of the telescopic timing of the narrative, which evokes mental or dream-events, layered by the Athene-Muse to enrich their significance.

The first four books of the *Odyssey* in fact comprise the *Telemachy* – the story of Telemachos’ quest for an internal image of his father. In story-time they cover the week or two of his preparation for the sea-voyage and his brief sojourn in Pylos and Sparta at the homes of his father’s old work-colleagues, Nestor and Menelaos. In mental time this comprises his schooldays and his initiation into the adult world – speaking out at home, speaking in assembly, speaking as his own ambassador to the mainland kings. When Telemachos rejoins the suitors in the hall at home, they are surprised to find that he has grown up, despite their plots to “kill” this unwelcome example: he has discovered his father. For Odysseus has, like Athene, materialised on Ithacan soil in response to his need – in particular to the clearer idea taught by his travels of what he wants in a father. During the meeting with Nestor – like Odysseus, a famous orator – he learns not to speak like Nestor who, in his old age, has become garrulous and superfluous. Initially he was worried about his lack of training in rhetorical speech (by implication, Odysseus’ failure to formally educate him). But Athene (disguised as Mentor) advises him to rely on his “heart and reason” for clarity of communication, together with any inspiring aid from a spirit (III.28). Telemachos wants an internal father who can speak meaningfully, who can discard the rubbishy rhetoric of political persuasion that prevailed during the siege of Troy.

The visit to Menelaos of Sparta is even closer to the bone, since it concerns the nature of the marriage for which the war was fought in the first

volta egli “sente il vento”. Atena dà all’inesperto Telemaco l’aiuto concreto di cui ha bisogno: allestendo la sua nave e raccogliendo un equipaggio per lui, costituito dal gruppo di amici più adatto (II.382-412). Ulisse, d’altra parte, è perfettamente in grado di uscire da Kalypso costruendo una zattera con le proprie mani; ciò che mancava, nel suo caso, era l’ispirazione, il messaggio degli dei (V.35). Ora anche lui sente il vento. Entrambi i viaggi di mare fanno parte dello stesso movimento mentale, sconosciuti l’uno all’altro, ma orchestrati da Atena. Il fatto che si verifichino nello stesso periodo (in termini di storia), ma siano posti lontani nel racconto (uno nel libro IV, l’altro nel libro XIII) è caratteristico della temporizzazione telescopica della narrazione, che evoca eventi mentali o onirici, stratificati dalla Musa Atena per arricchire il loro significato.

I primi quattro libri dell’*Odissea*, infatti, comprendono il *Telemachia* - la storia della ricerca di Telemaco di un’immagine interna del padre. Nel racconto temporale essi coprono una settimana o due della sua preparazione per il viaggio per mare e del suo breve soggiorno a Pilo e Sparta presso le case dei vecchi colleghi di lavoro di suo padre, Nestore e Menelao. Nel tempo mentale comprendono i suoi anni di scuola e la sua iniziazione al mondo degli adulti - parlando a casa, parlando in assemblea, parlando come ambasciatore di se stesso ai re della terraferma. Quando Telemaco raduna i pretendenti nel salone di casa, essi sono sorpresi di scoprire che lui è cresciuto, nonostante i loro complotti per “uccidere” questo esempio sgradito: ha scoperto suo padre. Perché Ulisse, come Atena, si è materializzato sul suolo Itaca in risposta al suo bisogno - in particolare all’idea più chiara appresa attraverso i suoi viaggi di quello che egli vuole in un padre. Durante l’incontro con Nestore - un famoso oratore, come Ulisse - lui impara a non parlare come Nestore, che, nella sua vecchiaia, è diventato loquace e ridondante. Inizialmente era preoccupato per la sua mancanza di formazione nel discorso retorico (implicitamente, per il fallimento di Ulisse ad educarlo formalmente). Ma Atena (travestita da Mentore) gli consiglia di fare affidamento su “cuore e ragione” per la chiarezza della comunicazione, insieme ad ogni aiuto ispiratore di un dio (III.28). Telemaco vuole un padre interno che possa parlare in modo significativo, in grado di eliminare la retorica priva di valore della persuasione politica che ha prevalso durante l’assedio di Troia.

La visita a Menelao di Sparta è ancora più personale e imbarazzante, poiché riguarda la natura del matrimonio, per cui innanzitutto è stata

place – the mental orientation which underlies his father’s prolonged “absence”. Menelaos, like Nestor, claims that he and Odysseus were intimate friends, alike in feeling and desire. If only Odysseus returned, he says, he would clear out one of his own rich towns in Argos and install Odysseus there, so that they could banquet and reminisce continuously about the war at Troy – the good old days (IV.176-80). Clearly, Menelaos has no conception of Odysseus’ longing for home; his idea of Odysseus is a nostalgic projection. His detachment from reality is emphasized when he offers to give Telemachos gifts of horses; Telemachos has to remind him that rocky Ithaca is an unsuitable land for horses. Menelaos’ nostalgia is complemented by Helen putting an anodyne (an anti-Odysseus) into the wine, “mild magic of forgetfulness” which (in a familiar pattern) will banish all pain associated with losing a family (IV.221). Their attempt to make a protégé of Telemachos reflects their colonising attitude to Odysseus, which has been elaborated into a postwar fiction, generated by their own marital disharmony. They each have a tale to tell about Odysseus, as if they were vying with one another in their assertion of intimacy. Helen describes how she alone “knew him” when, during the siege of Troy, Odysseus entered the city disguised as a beggar; she bathed and anointed him; he was naked in her hands, literally and metaphorically, though as she proudly points out, she did not betray him to the Trojans (IV.252). His father, she demonstrates to Telemachos, was not impervious to her charms. “An excellent tale, my dear, and most becoming”, comments Menelaos (IV.271). In retaliation, he tells how Helen, with yet another lover in tow (Deiphobus), tried to lure the Achaeans out of the wooden horse to their destruction, by calling to them (Siren-like) in the voices of their wives. One was on the point of replying, but Odysseus saved them by clamping his hands over his jaws. Helen may have taken possession of his body, implies Menelaos, but not his wits.

Telemachos thus learns the kind of temptation that has divided his parents and alienated his father from home. He has had a glimpse of the “dread goddess” of his father’s adventures in the world of phantasy, with the associated temptation that recurs in various forms of seeking forgetfulness, becoming “nobody”, succumbing to the overwhelming effect of glory or beauty. Its relevance is emphasized by the family ties – the brothers Agamemnon and Menelaos, married to sisters Clytemnestra and Helen, cousins to his mother Penelope. The three queens encompass “womanhood” between them, and Penelope’s enigmatic quality stems from the possibility of containing

combattuta la guerra - l'orientamento mentale che sta alla base della prolungata “assenza” del padre. Menelao, come Nestore, sostiene che lui e Ulisse erano amici intimi, tanto nel sentimento quanto nel desiderio. Se solo Ulisse tornasse, egli dice, sgombrerebbe una delle sue ricche città in Argos e vi insiederebbe Ulisse, così che essi potessero banchettare e ricordare continuamente la guerra di Troia - i bei vecchi tempi (IV.176-80). Chiaramente, Menelao non ha alcuna idea dell’anelito di casa di Ulisse; la sua idea di Ulisse è una proiezione nostalgica. Il suo distacco dalla realtà è evidenziato quando si offre di regalare a Telemaco dei cavalli; Telemaco deve ricordargli che la rocciosa Itaca è un terreno non adatto ai cavalli. La nostalgia di Menelao è accompagnata da Elena che mette un sedativo (un anti-Ulisse) nel vino, “dolce magia dell’oblio”, che (in un modello familiare) allontanerà tutto il dolore associato alla perdita di un familiare (IV.221). Il loro tentativo di fare di Telemaco un protetto riflette la loro attitudine colonizzatrice verso Ulisse, che è stata elaborata in un romanzo del dopoguerra, generato dalla loro stessa disarmonia coniugale. Ognuno di loro ha una storia da raccontare in merito ad Ulisse, come se fossero in competizione l’un l’altro nella loro affermazione di intimità. Elena descrive come solo lei “l’avesse riconosciuto” quando, durante l’assedio di Troia, Ulisse entrò in città travestito da mendicante; gli fece il bagno e lo unse; era nudo nelle sue mani, letteralmente e metaforicamente, anche se, come lei ricorda con orgoglio, lei non lo tradì con i Troiani (IV.252). Lei mostra a Telemaco che suo padre non era insensibile al suo fascino. “Una storia eccellente, mia cara, e la maggior parte in divenire”, commenta Menelao (IV.271). Per ritorsione, racconta di come Elena, con un altro amante al seguito (Deifobo), avesse cercato di attirare gli Achei fuori dal cavallo di legno verso la loro distruzione, chiamandoli (come -Sirena) con le voci delle loro mogli. Uno era sul punto di rispondere, ma Ulisse li salvò serrando le mani sulle sue mascelle. Elena potrà aver preso possesso del suo corpo, suggerisce Menelao, ma non del suo spirito.

Telemaco apprende così il tipo di tentazione che ha diviso i suoi genitori e allontanato suo padre da casa. Egli ha potuto intravedere le “spaventose divinità” delle avventure di suo padre nel mondo della fantasia, con la relativa tentazione che si ripresenta in varie forme di ricerca dell’oblio, diventando “nessuno”, soccombendo all’effetto travolgente della gloria o della bellezza. La sua rilevanza è messa in evidenza dai legami familiari – i fratelli Agamemnone e Menelao, sposati con le sorelle Clitemnestra ed Elena, cugine di sua madre Penelope. Le tre regine contengono la “femminilità”, e la qualità enigmatica di Penelope nasce dalla possibilità di contenere elementi delle sue cugine; lei non

elements of her cousins; she is not a straightforward contrast to them. Telemachos, in hearing from Menelaos the history of Agamemnon's return, to be murdered by his wife, learns also how the nature of the woman's pull dominates the "homecoming" (*nostos*) of the man. This story also presents him with a model of the "heroic son" in the form of Orestes – a model which he says he hopes to live up to. Helen and Menelaos, however, exemplify the kind of marriage that will not restore the health of the *oikos* (home) on Ithaca. They belong to the old heroic world and, because of Helen's semi-divine origin, they are destined (or condemned) to an eternal Elysium in one another's company. Politely Telemachos compliments the King and Queen on their "marvellous tales", saying, "I could never be homesick here" (IV.597). But we know the dangers of not feeling homesick, of the anodyne they offer. His characteristic epithet is "clearheaded", but here is a place that befuddles values and desires. Telemachos sees instinctively (with the help of Athene in a waking dream) that he must get out of Sparta as soon as possible; unconscious intuition becomes conscious intention. His business is not here but in Ithaca. Now he knows the direction of his quest for manhood.

Telemachos has learned that neither the melancholic Menelaos, entrammelled by his prize of Beauty, nor the pious Nestor, is his "father". But in fact, when he does encounter his father, he discovers that changes need to be made to that model also. It is not simply (as he complains) that he is not given the opportunity for an heroic, single-handed feat of revenge like Orestes; rather, the roles and requirements are different. A "dead" father requires a simple type of revenge, and Telemachos and others (including Penelope) often say how much easier things would be if Odysseus' death were a known fact; he could be revenged, canonised and replaced all at once. The problem with Odysseus is that he is not dead, but out of communication.

Telemachos having put out a feeler in the direction of his father, and demonstrated his commitment, Athene now turns to the situation of Odysseus himself, in order to forge the reciprocal link. While Telemachos was seeking information (really ideas) about his father, Odysseus, having escaped from Kalypso in his home-made raft, has been recounting the story of his adventures to the Phaeacians. The two processes are not just simultaneous in story-time, but parallel in significance. For again, this is not merely a narrative of facts but a process of digesting his experiences so that they can exist as dreams rather than taking the form of action (somatic persecution). This is where Odysseus

è in diretto contrasto con loro. Telemaco, sentendo da Menelao la storia del ritorno di Agamennone, per essere assassinato da sua moglie, impara anche come la natura del richiamo della donna domini il "ritorno a casa" (*nostos*) dell'uomo. Questa storia gli presenta anche un modello del "figlio eroico" sotto forma di Oreste - un modello dice a cui lui spera di essere all'altezza. Elena e Menelao, tuttavia, esemplificano il tipo di matrimonio che non ripristina la salute dell' *oikos* (*casa*) a Itaca. Essi appartengono al vecchio eroico mondo e, a causa dell'origine semi-divina di Elena, sono destinati (o condannati) ad un eterno Eliseo in reciproca compagnia. Educatamente Telemaco si complimenta con il re e con la regina per le loro "storie meravigliose", dicendo, "Non potrei mai avere nostalgia di casa qui"(IV.597). Ma noi conosciamo i pericoli di non sentire nostalgia di casa, del sedativo che offrono. Il suo appellativo caratteristico è "dotato di idee chiare", ma qui c'è un luogo che confonde valori e desideri. Telemaco vede istintivamente (con l'aiuto di Atena in un sogno ad occhi aperti), che deve uscire da Sparta il più presto possibile; l'intuizione inconscia diventa intenzione conscia. I suoi affari non sono qui, ma ad Itaca. Ora sa la direzione della sua ricerca di virilità.

Telemaco ha appreso che né il malinconico Menelao, ostacolato dal suo premio di Bellezza, né il pio Nestore, è suo "padre". Ma in realtà, quando incontra suo padre, scopre che devono essere fatte modifiche anche a quel modello. Non si tratta semplicemente (come egli lamenta) che non gli viene data la possibilità di un' eroica, impresa di vendetta da solo come ad Oreste; piuttosto, i ruoli e le esigenze sono diverse. Un padre "morto" richiede un tipo semplice di vendetta, e Telemaco e gli altri (tra cui Penelope) spesso dicono che le cose sarebbero molto più facili se la morte di Ulisse fosse un fatto noto; avrebbe potuto essere vendicato, venerato e sostituito tutto in una volta. Il problema con Ulisse non è che lui sia morto, ma che sia fuori comunicazione.

Avendo Telemaco esaurito un sondaggio relativo a suo padre, e dimostrato il suo impegno, Atena si rivolge ora alla situazione di Ulisse stesso, al fine di creare il collegamento reciproco. Mentre Telemaco era stato alla ricerca di informazioni (veramente di idee) su suo padre, Ulisse, fuggito da Kalypso sulla sua zattera fatta in casa, stava raccontando la storia delle sue avventure ai Feaci. I due processi non sono solo simultanei nel tempo della storia, ma sono paralleli nel significato. Ancora una volta, questo non è solo un racconto di fatti, ma un processo di digestione delle sue esperienze in modo che possano esistere come i sogni, piuttosto che prendere forma di azione (persecuzione somatica). E' qui

tells of the Cyclops, Circe, the Lotus-eaters, the Sirens, and Aeolus whose bag of winds is a failed attempt at the type of journey that the Phaeacians themselves can offer, on “wings of thought”. The various episodes suggest the underlying principles of his flawed relation with the world-as-woman, when under the dominance of Poseidon unmitigated by Athene (a vengeful superego or bad analyst). Broadly, the adventures image a gradual progression from the deeply primitive realms of machismo, beginning with the Trojan-war “wooden-horse” mentality of intrusive phallic penetration. Odysseus recounts in a matter-of-fact way how the first thing he did after setting out from Troy was to attack the peaceful city of Ismarus, slaying the men and enslaving the women. This would have been standard behaviour of its era, and therefore not worthy of particular condemnation. But a few lines later, Odysseus is himself vividly described as weeping “like a wife mourning for her lord”, killed in battle fighting to defend his children, and she “feels the spears, prodding her back and shoulders” as she is led into slavery (VIII. 531). The juxtaposition of the two passages enables us, without any authorial comment, to gauge the improvement in Odysseus’ emotional awareness (feminine identification) over the period of his sea-story. At the heart of the many adventures in which the female world takes revenge on his rapacity is the encounter with Circe the enchantress, where we see the origins of the adolescent suitors who prey upon Penelope, in the transformation of Odysseus’ men into a herd of pigs who “bump and bawl” around their captain “like calves in tumult”. Like Claudius and Gertrude in *Hamlet*, both Odysseus and Penelope are in their way guilty of encouraging a certain desecration of the home owing to self-indulgence – Odysseus with his womanizing (or phantasies of womanizing), Penelope with her horde of children whom she placates – both the greedy, wasteful “suitors’ and the “maids” with their sensual, sexual liaisons in the hall and corridors of the house. Later they become her “geese” in a dream, and part of her own trial is to agree to their being “hanged”, her sentimentality extinguished.

Part 2 – Telemachos and his father in Ithaca

The second phase brings the parallel quests of father and son together on their home soil of Ithaca, and ultimately they join forces, though in different ways, in the battle for the family home, to restore or indeed recreate its values. While

che Ulisse racconta del Ciclope, Circe, i Lotofagi, le Sirene, ed Eolo e la cui borsa dei venti è un tentativo fallito del tipo di viaggio che i Feaci stessi possono offrire, sulle “ali del pensiero”. I vari episodi suggeriscono i principi alla base del suo imperfetto rapporto con l’umanità femminile, quando sotto il dominio di Poseidone non mitigato da Atena (un super io vendicativo o un cattivo analista) . In linea di massima le avventure sono l'immagine di una progressione graduale dai regni profondamente primitivi del machismo, a cominciare dalla mentalità intrusiva di penetrazione fallica del “cavallo di legno” della guerra di Troia. Ulisse racconta così come un dato di fatto come la prima cosa che fece dopo la partenza da Troia fosse stata quella di attaccare la tranquilla città di Ismaro, uccidendo gli uomini e schiavizzando le donne. Questo sarebbe stato il comportamento standard della sua epoca, e quindi non degno di condanna particolare. Ma poche righe dopo, Ulisse stesso è vividamente descritto piangente “come una moglie in lutto per il suo signore”, ucciso in battaglia mentre combatteva per difendere i suoi figli, e lei “sente battere con le lance, la schiena e le spalle” mentre viene condotta in schiavitù (VIII. 531). La giustapposizione dei due passaggi ci permette, senza alcun commento relativo all’autore, di valutare il miglioramento della consapevolezza emotiva di Ulisse (identificazione femminile) per tutto il periodo della sua storia di mare. Al centro di tante avventure in cui il mondo femminile si vendica della sua avidità è l'incontro con la maga Circe, dove vediamo le origini dei pretendenti adolescenti che depremono Penelope, nella trasformazione degli uomini di Ulisse in un branco di suini che “sbattono e strillano” intorno al loro capitano come “vitelli in tumulto”. Come Claudio e Gertrude nell’*Amleto*, sia Ulisse sia Penelope sono a loro modo colpevoli di incoraggiare una certa profanazione della casa a causa dell’ auto-indulgenza - Ulisse con il suo essere donnaiolo (o delle fantasie di avventure con le donne), Penelope con la sua orda di bambini che lei placa - sia gli avidi, spreconi "pretendenti" sia le "cameriere" con le loro relazioni sensuali, sessuali nell’entrata e nei corridoi della casa. In seguito diventano le sue "oche" in un sogno, e parte del suo stesso processo è quello di acconsentire la loro “impiccagione”, il suo sentimentalismo estinto.

Parte 2 - Telemachos e suo padre a Itaca

La seconda fase porta le ricerche parallele di padre e figlio insieme sul loro terreno di casa di Itaca, e, infine, essi uniscono le forze, anche se in modi diversi, nella lotta per la casa di famiglia, per ripristinare o addirittura per

Telemachos was making his visit to Sparta, Odysseus was telling the story of his adventures to the court in Phaeacia. He is an experienced storyteller – some would say liar – but this time, he knows that his safe passage home in one of the Phaeacians’ “winged ships” is entirely dependent on the art of his narrative, like that of the bard: he must move his audience just as he himself was moved by the poet. He has to talk his way out of a false marriage with the princess Nausicaa, who reminds him of Penelope in her youth. He can only do this by getting in touch with his desire to marry a woman who will grow old, not one fulfilling a phantasy of eternal youth. Phaeacia, the world of art, whose king knows “intuitions” from the gods, is the preparation point for his homecoming, but not a place to stay for ever. Once he has used art to analyse the true nature of his desires, and come to know them, it is time for him to leave. Bion said, “Many heroic liars existed before Odysseus was saved by his dog from everlasting night”. The Phaeacian palace is guarded by two golden (non-dying) dogs; Odysseus finds his own dog on the rubbish-heap outside his own home, awaiting his master’s voice before he can transfer with his dying body the message of his existence – namely faithfulness.

But it is his son, as well as his dog, who saves Odysseus. Telemachos’ ship lands on Ithaca almost simultaneously with the Phaeacians depositing Odysseus in a cave on the island, fast asleep in order to make contact with Athene. He is angry with her because she has sent Telemachos away on a pointless sea voyage at the very moment when he was on his way home. Why does she play tricks with him, too, rather than simply telling him the truth? Athene tells him she was not playing tricks with him: that voyage was necessary for Telemachos’ own experience – he needed to make his own discoveries. It is not enough simply to tell Telemachos his father is coming home, just as it is not enough simply to tell Odysseus that his wife is faithful. Domestic *kleos* has to be won, not just stated. From this point the *Odyssey* and the Telemachy interdigitate. Their parallel mental quest takes the form of a united action of “revenge” against the forces which have been paralysing the household. The first step in this quest demands that Odysseus establish himself organically as a presence within the household – not as an authority but as a suppliant. Before entering his own home, he is told by Athene to go and live with Eumaeus the swineherd, disguised as a beggar. Eumaeus is an alternative father to Telemachos (who affectionately calls him “uncle”) and greets him like a long-

ricreare i suoi valori. Mentre Telemaco stava facendo la sua visita a Sparta, Ulisse stava raccontando la storia delle sue avventure alla corte dei Feaci. E' un narratore esperto - alcuni direbbero bugiardo - ma questa volta, sa che il passaggio sicuro verso casa su una delle “navi alate” dei Feaci dipende interamente dall'arte del suo racconto, come quella del poeta: egli deve commuovere il suo pubblico come egli stesso è stato commosso dal poeta. Egli deve raccontare della sua uscita da un falso matrimonio con la principessa Nausica, che gli ricorda Penelope nella sua giovinezza. Egli può farlo solo entrando in contatto con il suo desiderio di sposare una donna che invecchia, non una che soddisfi una fantasia di eterna giovinezza. La Feacia, il mondo dell'arte, il cui re conosce le “idee” degli dèi, è il punto di preparazione per il suo ritorno a casa, ma non un posto dove stare per sempre. Una volta che egli ha usato l'arte per analizzare la vera natura dei suoi desideri, e per venirne a conoscenza, è il momento per lui di andarsene. Bion ha detto, “Molti eroici bugiardi esistevano prima che Ulisse fosse salvato dal suo cane dalla notte eterna”. Il palazzo dei Feaci è custodito da due cani d'oro (che non muoiono); Ulisse trova il proprio cane sul mucchio di spazzatura fuori dalla sua casa, che attende la voce del suo padrone prima di poter trasmettere con il suo corpo morente il messaggio della sua esistenza - vale a dire fedeltà .

Ma è suo figlio, così come il suo cane, che salva Ulisse. La nave di Telemaco approda ad Itaca quasi contemporaneamente con i Feaci che depositano Ulisse in una grotta dell'isola, profondamente addormentato al fine di entrare in contatto con Atena. E' arrabbiato con lei perché ha mandato via Telemaco in un viaggio per mare inutile nel momento in cui egli era sulla via di casa. Perché lei gioca brutti scherzi anche a lui, piuttosto che dirgli semplicemente la verità? Atena gli dice che non stava scherzando con lui: quel viaggio era necessario per l'esperienza stessa di Telemaco – egli aveva bisogno di fare le sue scoperte. Non basta semplicemente dire a Telemaco che suo padre è tornato a casa, così come non è sufficiente dire a Ulisse che sua moglie è fedele. La *fama* nazionale deve essere ottenuta, non soltanto affermata. Da questo punto l'*Odissea* e la Telemachia sono concatenate. La loro ricerca mentale parallela assume la forma di una azione congiunta di “vendetta” contro le forze che avevano contribuito a paralizzare la famiglia. Il primo passo di questa ricerca richiede che Ulisse si stabilisca organicamente come una presenza all'interno del nucleo familiare - non come un'autorità, ma come un supplicante. Prima di entrare in casa sua, gli viene detto da Atena di andare a vivere con il porcaro Eumeo, travestito da mendicante. Eumeo è un padre alternativo per Telemaco (che chiama

lost son when he arrives safely back from the trip to Sparta, avoiding his peers' assassination attempt thanks to Athene's intervention.

It is in the home of Eumaeus that father and son are first brought face to face. It is a complicated moment – not a simple reunion but an emotional crisis, taking into account Odysseus' guilt, Telemachos' fear and anger. Telemachos resists the recognition, until Odysseus acknowledges his failings as a father, saying that he is not a god, but that he has come home, and for better or worse, he is the only Odysseus that Telemachos will ever know:

I am that father whom your boyhood lacked
And suffered pain for lack of. I am he. (XVI.76-7)

At the same time he rebukes Telemachos for his dismay – it is “not princely” to recoil from his father just because Athene has changed his appearance from beggar to godlike king; he should not be so confused by a mere “change of skin” but focus on the identity beneath the surface (XVI.202-15). His appearance may fluctuate at the will of the gods, according to infusion by internal objects; in fact he is neither a god nor a dog but a father. Telemachos must learn to accommodate these fluctuations within the new image of a father which he is constructing, if he is to play his part in the battle with the suitors (the forces of degradation). He needs to stand his ground when assailed by internal aesthetic conflicts and tensions – this is something only Odysseus the king, not Eumaeus the swineherd, can teach him. Thus Telemachos, unlike the simpler characters, instinctively resists the recognition of Odysseus, until he finds an internal congruence.

Telemachos has brought his father and mother together in the sense of being in the same place. They are “at home”, in Ithaca, then in his house. However there is a lot more work to be done, and the part he plays in their reunion is strictly limited, not by Odysseus but by Athene, who throughout the story speaks to each member of the family individually in dreams of a nature appropriate to their status or stage in development, and in this way masterminds the action. Gradually in the final phases, the congruence between father and son

affettuosamente “zio”) e lo saluta come un figlio che non vede da tempo quando arriva sano e salvo dal viaggio a Sparta, avendo evitato il suo tentato assassinio da parte dei compagni grazie all'intervento di Atena.

E' in casa di Eumeo che padre e figlio sono per la prima volta messi faccia a faccia. E' un momento complicato - non un semplice ricongiungimento, ma una crisi emotiva, tenendo conto del senso di colpa di Ulisse, e della paura e della rabbia di Telemaco. Telemaco resiste al riconoscimento fino a quando Ulisse riconosce i suoi fallimenti come padre, dicendo che non è un dio, ma che è tornato a casa, e bene o male, egli è il solo Ulisse che Telemaco potrà mai conoscere:

Io sono il padre che è mancato alla fanciullezza
E di cui hai sofferto la mancanza. Sono io. (XVI.76-7)

Allo stesso tempo, egli rimprovera Telemaco per il suo sgomento - “non è nobile” indietreggiare da suo padre solo perché Atena ha cambiato il suo aspetto da mendicante a re divino; egli non dovrebbe essere così confuso per un semplice “cambiamento di pelle”, ma dovrebbe concentrarsi sull'identità sotto l'apparenza (XVI.202-15). Il suo aspetto può variare secondo la volontà degli dei, in base all'infusione di oggetti interni; in realtà egli non è né un dio né un cane, ma un padre. Telemaco deve imparare ad accogliere queste fluttuazioni all'interno della nuova immagine che si sta costruendo di un padre, se vuole fare la sua parte nella battaglia con i pretendenti (le forze del degrado). Ha bisogno di stare con i piedi per terra quando viene assalito da conflitti estetici interni e tensioni - questo è qualcosa che solo Ulisse il re, non il porcaro Eumeo, può insegnargli. Così Telemaco, a differenza dei personaggi più semplici, resiste istintivamente al riconoscimento di Ulisse, fino a quando non trova una congruenza interna.

Telemaco ha riunito suo padre e sua madre, nel senso di essere nello stesso posto. Essi sono “a casa”, ad Itaca, poi nella sua casa. Tuttavia c'è molto più lavoro da fare, e la parte che egli gioca nella loro riunione è strettamente limitata, non da Ulisse, ma da Atena, che per tutta la storia parla a ciascun membro della famiglia singolarmente in sogni di una natura appropriata al loro stato o fase di sviluppo, e in questo modo è la mente dell'azione. A poco a poco nelle fasi finali, la congruenza tra padre e figlio passa in secondo piano, e la

recedes into the background, and the reparation of the relationship between husband and wife takes the foreground. Yet this too is relevant to Telemachos' development, and is what all his previous investigations have been leading up to: after escaping from the parasitic adolescent group, the necessary foundation for manhood involves internalizing a repaired relationship between internal parents.

Books (Cantos) XVII-XX are flooded with signs and portents of Odysseus' presence in the house, though the suitors are deaf to them. Penelope however, in the upper part of the house, can hear what is going on below. Athene has transformed Odysseus into a beggar for emotional as well as political reasons – he has to earn his kingship. As readers have often suggested, there are many indications that Penelope knows the beggar is Odysseus in disguise. But it is even harder for her to “recognise” him than it is for Telemachos. The drama lies not in the mere fact of recognising, but in the meaning of the recognition – what does it mean that Odysseus has come back, and who is Odysseus anyway, twenty years on? “Or did I dream him?” she asks herself (XIX. 317), when she calls Eurykleia to come and bathe him: “bathe – bathe your master, I almost said”, she hastily corrects herself (XIX. 358). Meanwhile her public movements and announcements seem intended for the attention of Odysseus more than the suitors – in particular the time when she is prompted by Athene to relate how Odysseus “enfolded her hand and wrist” the day he left for Troy, and advised her to wait for the beard to grow on Telemachos' cheek before she should remarry (XVIII. 260). She needs to demonstrate her predicament, but also, to gauge his commitment to the marriage; she does not want another “bitter marriage”, “deprived of the sweets of life” (XVIII.261). Tracing the lines of this implicit or unspoken conversation, we may also guess at her own degree of responsibility – her ambivalent encouragement of the suitors' parasitic mentality – especially in the dream of the geese, where she seems at first reluctant to accept that this mentality (embodied in the suitors themselves as well as the maids) must be destroyed in order for a fresh start to be made.

Penelope's inspired plan for the contest of the axes (formulated in Book XIX) appears to be the result of two dreams – the dream of the geese, which she relates or possibly dreams up spontaneously for Odysseus, and the dreamlike

riparazione del rapporto tra marito e moglie viene messa in primo piano. Anche questo però è rilevante per lo sviluppo di Telemaco, ed è ciò a cui lo hanno condotto tutte le sue ricerche precedenti: dopo la fuga dal gruppo parassita adolescente, la base necessaria per la virilità comporta interiorizzare un rapporto restaurato tra genitori interni.

I Libri (Canti) XVII-XX sono inondati da segni e presagi della presenza di Ulisse nella casa, anche se i pretendenti sono sordi ad essi. Penelope tuttavia, nella parte superiore della casa, può sentire ciò che accade sotto. Atena ha trasformato Ulisse in un mendicante, per ragioni emotive così come politiche – egli deve guadagnarsi la sua regalità. Come i lettori hanno spesso suggerito, ci sono molte indicazioni del fatto che Penelope sappia che il mendicante è Ulisse sotto mentite spoglie. Ma è ancora più difficile per lei che per Telemaco “riconoscerlo”. Il dramma non sta nel semplice fatto di riconoscere, ma nel senso del riconoscimento - che cosa significa che Ulisse è tornato, e chi è in ogni caso Ulisse, a vent'anni di distanza? “O forse l'ho sognato” si chiede (XIX. 317), quando chiama Euriclea a venire a fargli il bagno “fai il bagno - il bagno al tuo padrone, stavo per dire” (XIX. 358), ella si corregge in fretta. Nel frattempo i suoi movimenti pubblici e gli annunci sembrano destinati all'attenzione di Ulisse più che ai pretendenti - in particolare il momento in cui lei è indotta da Atena a raccontare come Ulisse “prese la sua mano e il polso” il giorno in cui partì per Troia, e le consigliò di attendere che la barba crescesse sulla guancia di Telemaco prima di risposarsi (XVIII. 260). Lei ha bisogno di manifestare la sua difficile situazione, ma anche, di valutare il suo impegno verso il matrimonio, lei non vuole un altro “matrimonio amaro”, “privo delle dolcezze della vita” (XVIII.261). Tracciando le linee di questa implicita o tacita conversazione, possiamo anche immaginare il suo grado di responsabilità - il suo incoraggiamento ambivalente alla mentalità parassitaria dei pretendenti - soprattutto nel sogno delle oche, dove sembra in un primo momento riluttante ad accettare che questa mentalità (rappresentata dagli stessi pretendenti così come dalle cameriere), debba essere distrutta in modo che si possa dar vita ad un nuovo inizio.

Il piano ispirato di Penelope per la gara delle asce (formulata nel Libro XIX) sembra essere il risultato di due sogni - il sogno delle oche, che lei riferisce o sogna forse spontaneamente per Ulisse, e la situazione onirica in cui

situation in which she sits back in the shadows, “bemused” by Athene, while Odysseus has his feet washed by his old nurse Eurykleia in the famous episode of the revelation of the scar on his leg. We remember how Eurykleia wrapped Telemachos in bed in the “finest fleece” so that he could digest the thoughts Athene had given him. Now we learn she was also his father’s nurse – the archetypal earth-mother, and complementary instrument of Athene’s revelation. There is a long flashback to Odysseus’ childhood, when he first encountered the aspects of his own nature represented by the boar who gored his leg and made him irrevocably Odysseus, “man of pain and trouble”. The boar draws attention to his own Poseidonesque masculinity. Odysseus realizes Penelope is about to recognize him, and it is too soon, so he turns his face into the shadows. But she recognizes him through touch, as she washes his scar. Her knowledge is deeper, more primitive, more unconscious, and more reliable, than sight:

You are Odysseus! Ah, dear child – I could not
See you until now – not till I knew
My master’s very body with my hands! (XIX. 474-76)

This type of primitive and sensuous recognition is necessary to Odysseus’ discovery of his own identity and relation to his internal objects; in a sense he unconsciously engineers it, when he asks for some faithful old servant to wash his feet, “old and wise” – none of the brash young maids. (It is a reformation of the seductive story told to Telemachos by Helen of how she bathed his father at Troy.) The reunion with Eurykleia his earth-mother purges and realigns Odysseus’ primitive links with all those chthonic goddesses, daughters of Poseidon, in a way that is complementary to the intellectual and sophisticated relationship with Athene. As her name indicates, she is a more robust version of Odysseus’ own mother Antikleia (against-fame), whom he saw in Hades after leaving Circe’s island, a depressed shade of her former self. By contrast, Eurykleia is a mother who, like Argos the dog or Eumaeus the swineherd, has faith in his power to return and be himself. “*You are Odysseus!*” She holds his leg as she held baby Telemachus, wrapped in “finest fleece”. Her function is to reunite the infant with its dreams. Contact with the baby part is an essential prerequisite for growing up.

This struggle within Odysseus, imaged in the episode with Eurykleia, is mirrored in a quiet way by Penelope as she sits “bemused”, charmed by Athene

lei siede dietro nell'ombra, “confusa” da Atena, mentre Euriclea la vecchia nutrice di Ulisse gli lava i piedi nel celebre episodio della rivelazione della cicatrice sulla sua gamba. Ricordiamo come Euriclea avvolse Telemaco a letto nel “migliore vello di pecora” in modo che lui potesse digerire i pensieri che Atena gli aveva dato. Ora veniamo a sapere che era stata anche la balia del padre - l'archetipo della madre terra, e lo strumento complementare della rivelazione di Atena. Vi è un lungo flashback dell’infanzia di Ulisse, quando prima incontrò gli aspetti della sua stessa natura rappresentati dal cinghiale che incornò la sua gamba e lo rese irrevocabilmente Ulisse, “uomo di dolore e difficoltà”. Il cinghiale richiama l’attenzione verso la sua mascolinità poseidonica. Ulisse si rende conto che Euriclea sta per riconoscerlo, ed è troppo presto, così gira la faccia nell'ombra. Ma lei lo riconosce attraverso il tatto, appena lava la sua cicatrice. La sua conoscenza è più profonda, più primitiva, più inconscia, e più affidabile, della vista.

Siete Ulisse! Ah, mio caro figlio - non ho potuto

Riconoscerti prima - non prima

Di aver tutto palpato il mio signore! (Xix. 474-76)

Questo tipo di riconoscimento primitivo e sensuale è necessario per la scoperta da parte di Ulisse della propria identità e della relazione con i suoi oggetti interni; in un certo senso egli inconsciamente lo architetta, quando chiede che qualche vecchia fedele serva gli lavi i piedi, “vecchia e saggia” – non una delle giovani cameriere sfacciate. (Si tratta di una correzione della storia seduttiva raccontata a Telemaco da Elena di come lei avesse fatto il bagno a suo padre a Troia.) La riunione con Euriclea la sua madre-terra purifica e riallinea i legami primitivi con tutte quelle dee della terra, figlie di Poseidone, in un modo che è complementare al rapporto intellettuale e sofisticato con Atena. Come indica il suo nome, è una versione più robusta della madre di Ulisse Anticlea (contro-la fama), che egli ha visto negli inferi dopo aver lasciato isola di Circe, una tonalità depressa del suo precedente sè. Al contrario, Euriclea è una madre che, come Argos il cane o Eumeo il porcaro, ha fiducia nella sua capacità di tornare ad essere se stesso. “*Tu sei Ulisse!*” Lei ha tenuto la sua gamba come teneva Telemaco bambino, avvolto nel “miglior vello di pecora”. La sua funzione è quella di riunire il bambino con i suoi sogni. Il contatto con la parte bambina è un prerequisite essenziale per la crescita.

Questa lotta all'interno di Ulisse, ripresa nell'episodio con Euriclea, è riflessa in un modo tranquillo da Penelope mentre è seduta “perplessa”,

so that she notices nothing of the drama over the bathtub (XIX.479). Instead everything sinks in unconsciously – “My heart within me stirs, mindful of something” (XIX. 375). When it is over, she relates to Odysseus her dream about her pet geese being killed; and compares herself to Pandareos’ daughter who sang like the nightingale about the child she killed in her madness. Part of her mourning is for the suitors, the naughty children who seem incapable of learning, whom she would like to remain forever children (the Phaeacia temptation). The meaning of the dream is evident, yet she wants to have it confirmed by Odysseus himself. “My dear, how can you choose to read the dream differently?” says the beggar to the queen. On Odysseus’ part, he needs her approval and support before risking his life in purging the house of the suitors. Their tacit agreement on this, in their private conversation this night before the battle, is really a consensus of internal objects. It happens because the queen finds she can confide in the beggar, whoever he may be, about her intimate problems; their objects have a language in common. He reminds her of the “close-fitting tunic, like dry onion skin” which she had put on him with her own hands before he sailed for Troy, clasped by a brooch bearing the motif of a hunting-dog seizing a deer in agony. Through this lying-but-true tale about himself and the pain he has caused, the beggar relieves the queen’s frozen anguish, so she weeps like snow melting, though he weeps only inwardly, retaining eyes of “horn or iron” (XIX.204-17). After her weepy, nostalgic mood has ended, Penelope speaks to Odysseus with a new determination. Mirroring the co-operation between Athene and Zeus, it is she who conceives the initiation of the action; Odysseus is the instrument. In short incisive phrases, she says that she will marry the man who can string the bow and shoot through the axes, “whoever he may be” (XIX.68-79). She will take the bow out of its inner sanctum (a cave-room in the house), guarded and concealed by her in a way that reflects its sexual significance. It is not an instrument for warfare but for “hunting”, an essentially domestic activity. Its disuse has found a parallel in the way her own loom weaves fabric in the day that is unravelled during the night, finding no aesthetic reciprocity – no body to enwrap. The ‘shroud’ is the work of Penelope-as-Kalypso, with her drowning “cloak”. But Penelope has now “remembered” the onion-skin penis, with its configuration of deer and hunting-dog. This memory is in itself a reciprocation of the emotionality aroused in Odysseus by seeing Argos on the threshold. Just as Odysseus threw off Kalypso’s cloak in order to reach Phaeacia and renew his courtship, so now Penelope decides to take a chance on the bow, and bring it out of concealment, in a direct challenge to the beggar to prove his identity, to

affascinata da Atena in modo che non si accorga del dramma sopra la vasca da bagno (XIX.479). Invece tutto il resto affonda inconsciamente – “Il mio cuore dentro di me si agita, memore di qualcosa” (xix. 375). Quando è finito, lei riferisce ad Ulisse il sogno sulle sue oche uccise; e si confronta con la figlia di Pandareo che cantò come l'usignolo sul bambino che uccise nella sua follia. Parte del suo lutto è per i pretendenti, i bambini cattivi che sembrano incapaci di apprendimento, che vorrebbe rimanere per sempre bambini (la tentazione dei Feaci). Il significato del sogno è evidente, tuttavia lei vuole avere la conferma da Ulisse stesso. “Mia cara, come si può scegliere di leggere il sogno diversamente?” dice il mendicante alla regina. Per quanto riguarda Ulisse, egli ha bisogno della sua approvazione e del suo supporto prima di rischiare la sua vita per epurare la casa dai pretendenti. Il loro tacito accordo su questo, nella loro conversazione privata questa notte prima della battaglia, è in realtà un consenso di oggetti interni. Succede perché la regina scopre che può confidarsi con il mendicante, chiunque egli sia, sui suoi problemi intimi; i loro oggetti hanno una lingua in comune. Lui le ricorda la “tunica aderente, come pelle secca di cipolla” che aveva messo su di lui con le sue mani prima che egli salpasse per Troia, chiusa da una spilla recante il motivo di un cane da caccia che afferra un cervo in agonia. Attraverso questo falso-ma-vero racconto su di sé e sul dolore che ha causato, il mendicante allevia l'angoscia congelata della regina, così lei piange come neve che si scioglie, mentre lui piange solo verso l'interno, mantenendo gli occhi di “corno o di ferro”(XIX.204 -17). Dopo che il suo stato d'animo lacrimoso e nostalgico è passato, Penelope parla ad Ulisse con una nuova determinazione. Rispecchiando la cooperazione tra Atene e Zeus, è lei che concepisce l'inizio dell'azione; Ulisse è lo strumento. Con frasi brevi e incisive, dice che sposerà l'uomo che può tendere l'arco e colpire attraverso le asce, “chiunque egli sia”(XIX.68-79). Lei tirerà fuori l'arco dal suo santuario interno (una stanza vuota della casa), custodito e nascosto da lei in un modo che riflette il suo significato sessuale. Non è uno strumento da guerra, ma da “caccia”, un'attività essenzialmente nazionale. Il suo abbandono ha trovato un parallelo nel modo in cui lei di giorno tesse con il suo telaio il tessuto che disfa durante la notte, non trovando reciprocità estetica - nessun corpo da avvolgere. Il “sudario” è il lavoro di Penelope-come-Kalypso, con il suo “mantello” dell' annegamento. Ma Penelope ha ora “ricordato” la pelle-cipolla del pene, con la sua configurazione di cervo e cane da caccia. Questo ricordo è di per sé una reciprocità dell' emotività suscitata in Ulisse nel vedere Argo sulla soglia. Proprio come Ulisse tolse il mantello di Kalypso, al fine di raggiungere la Feacia e rinnovare il suo corteggiamento, così ora Penelope

become the Odysseus of her imagination. It is not a plot in the usual sense – certainly not a mechanical plot in the sense interpreted later on by the suitors in their complaint to Agamemnon after death, in the halls of Hades, saying that Odysseus used his deceitful queen as bait (XXIV.167). They have no conception of *homophrosyne*, of the male-female relationship as a fitting-together not simply of body-shapes but of minds.

In fact Odysseus has no plan, because no plan is possible; it is not possible for one to fight one hundred – “not even a hero could”, as Telemachos said to the beggar in XVI.89. While Odysseus turns on his bed like a sausage on a spit, trying to conceive a battle-plan for the next day, Athene teases him for his lack of faith in her; she can inspire victory whatever the odds (XX.46). The situation is the reverse of the wooden horse, when he was the master-schemer who designed the sack of Troy. Here, his victory depends on the emotional co-operation of the family within – Penelope, Telemachos, Eurykleia, the swineherd and cowherd. Until they place the bow in his hands he is helpless; and the emotional tension of this procedure is analogous to the muscular power entailed in stringing and loosing the bow itself. Antinoos, chief suitor and false son, says he remembers from childhood how Odysseus used the bow – “I can see him even now” (XXI.95). Yet Telemachos (whose name means “Far-fighter”), without claiming this literal memory, astonishes everyone by knowing precisely how to set up the axes for the contest, and is the only one who from sheer determination comes near to stringing the bow (“he meant to string that bow...”), and has to be stopped by a warning sign from his father (XXI.126-9).

He is proving himself to be his father’s son. On the level of the plot, he must not interfere with Odysseus’ use of the bow – this would be to interfere with Penelope’s test, and Telemachos is *only* the son. But in the internal story, Telemachos’ drawing-back at this point expresses his awareness that what he needs to grow up is not a spirit of competition with his father, but rather, a reinstatement of his internal parents – a source of strength. Oedipal vestiges fall away as the prospect of becoming a lover appears a real possibility. He relies on identification while the other adolescents, by contrast, try heat and

decide di correre il rischio con l’arco, e portarlo fuori dal nascondiglio, è una sfida diretta al mendicante per provare la sua identità, per diventare l’Ulisse della sua immaginazione. Non è una trama nel senso comune - non certo una trama meccanica, nel senso interpretato successivamente dai pretendenti nella loro denuncia ad Agamemnone dopo la morte, nelle sale di Ade, dicendo che Ulisse aveva usato la sua ingannevole regina come esca (XXIV. 167). Non hanno idea dell’ *homophrosyne* (*condividere una verità*), del rapporto uomo-donna come un incastro non semplicemente di forme di corpi, ma di menti.

Ulisse non ha un piano, perché nessun piano è possibile non è possibile per uno combattere cento - `neppure un eroe avrebbe potuto ', come disse Telemaco al mendicante in XVI.89. Mentre Ulisse si gira il suo letto come una salsiccia allo spiedo, cercando di concepire un piano di battaglia per il giorno successivo, Atena lo prende in giro per la sua mancanza di fede in lei; lei può ispirare la vittoria a prescindere dalle probabilità (XX.46). La situazione è il contrario del cavallo di legno, quando egli era il maestro-cospiratore che aveva progettato il saccheggio di Troia. Qui, la sua vittoria dipende dalla cooperazione emotiva all'interno della famiglia - Penelope, Telemaco, Euriclea, il guardiano dei porci e il pastore. Fino a quando loro non mettono l'arco fra le sue mani, lui è impotente, e la tensione emotiva di questa procedura è analoga alla potenza muscolare che comporta il tendere e l’allentare lo stesso arco. Antinoos, capo dei pretendenti e falso figlio, dice di ricordare fin dall’infanzia come Ulisse usava l’arco – “Lo vedo come fosse adesso”(XXI.95). Eppure Telemaco (il cui nome significa “Estremo-combattente”), senza rivendicare questa precisa memoria, stupisce tutti poichè sa esattamente come impostare le asce per la gara, ed è l’unico che con grande determinazione si avvicina per tendere l’arco (“voleva tendere quell’arco ...”), e deve essere fermato con un cenno da suo padre (XXI.126-9).

Egli si sta rivelando essere figlio di suo padre. A livello della trama, egli non deve interferire con l’uso dell’arco di Ulisse- sarebbe come interferire con la prova di Penelope e Telemaco è *solo* il figlio. Ma nella storia interna, il tirarsi indietro di Telemaco a questo punto esprime la sua consapevolezza che ciò che serve per crescere non è uno spirito di competizione con il padre, ma piuttosto, un ripristino dei suoi genitori interni - una fonte di forza. Le tracce edipiche svaniscono quando la prospettiva di diventare un amante appare una possibilità reale. Egli si fida dell’ identificazione, mentre gli altri adolescenti, al contrario,

grease to help them string the bow - to no avail (XXI.183). In a sense the cleansing of the house from the suitors does itself portray the emergence from adolescence into manhood, with Telemachos shaking off the debris of his old identity – the gang – like the pile of dead leaves, his chrysalis. He has found the spirit of his father which he desires to follow – expressed by the song of the bow which replaces Odysseus’ verbal facility, and sings out after his superhuman, extended silence during the shufflings in the hall:

Like a musician, like a harper, when
With quiet hand upon his instrument
He draws between his thumb and forefinger
A sweet new string upon a peg: so effortlessly
Odysseus in one motion strung the bow.
Then slid his right hand down the cord and plucked it,
So the taut gut vibrating hummed and sang
A swallow’s note. (XXI. 405-12)

The “swallow’s note” is the song of inspiration, musical-sexual, indicating the identification with Athene, who in the shape of a swallow sits on the rafters and in spirit governs the ensuing battle in the hall. It dominates and organises the crises of the confrontation – such as the moment when Telemachos (in childish ambivalence) leaves open the armoury door and it appears that all might be lost, but instead it becomes an opportunity for realignment between father and son, as Telemachos clear-headedly confesses his fault. While reciprocally, Odysseus is indebted to Telemachos for preventing him from murdering the bard himself, Phemios, in his rage.

To Penelope, the battle with the suitors and the hanging of the faithless maids (the embodiment of sexual teasing) appears as much a dream as her dream about the geese. Athene ensures that she sleeps through it all, and when she comes down afterwards to view the “strange one” who has cleansed the house, she shows no curiosity about the battle itself (XXIII.84). Her attention is reserved exclusively for the problem of analysing the inner nature of the stranger – in other words, for the meaning of the battle, not its action. Even when Athene restores his appearance, Penelope is not convinced this may not be a trick (such as that which deceived Helen, the tricky side of the gods) rather than an infusion by internal objects (the gods’ inspiration). Odysseus, even if it

provano calore e grasso per aiutarsi a tendere l'arco - senza alcun risultato (XXI.183). In un certo senso la pulizia della casa dai pretendenti descrive in sé l'emergere dall'adolescenza verso l'età adulta, con Telemaco che si scrolla di dosso le macerie della sua vecchia identità - la banda - come il mucchio di foglie morte, la sua crisalide. Ha trovato lo spirito di suo padre, che egli desidera seguire - espresso dal canto dell'arco che sostituisce l'abilità verbale di Ulisse, e canta dopo il suo sovrumano, prolungato silenzio durante gli strascicamenti nella sala:

Come un musicista, come un suonatore di arpa, quando
Con mano ferma sul suo strumento
Disegna tra il pollice e l'indice
Una nuova dolce corda su un perno: così senza sforzo
Ulisse in un movimento tese l'arco.
Prese e saggiò con la destra la corda,
Essa cantò pienamente
Con voce simile a rondine. (XXI. 405-12)

La “nota di rondine” è la canzone di ispirazione, musicale-sessuale, che indica l'identificazione con Atena, che ha la forma di una rondine e si trova sulle travi e nello spirito che governa la successiva battaglia nella sala. Essa domina e organizza le crisi del confronto - come il momento in cui Telemaco (con ambivalenza infantile) lascia aperta la porta dell'armeria e sembra che tutto potrebbe essere perso, ma invece diventa occasione di riallineamento tra padre e figlio, quando Telemaco dotato-di-idee-chiare confessa la sua colpa. Mentre in modo reciproco, Ulisse è in debito con Telemaco per avergli impedito di uccidere il poeta stesso, Femio, in preda alla sua rabbia.

Per Penelope, la battaglia con i pretendenti e l'impiccagione delle cameriere infedeli (l'incarnazione dell'eccitazione sessuale) appare più un sogno come il suo sogno delle oche. Atena assicura che lei dorma durante tutto questo, e quando poi scende per vedere lo “straniero” che ha ripulito la casa, non mostra curiosità per la battaglia in sé (XXIII.84). La sua attenzione è riservata esclusivamente al problema di analizzare la natura intima dello straniero - in altre parole, al significato della battaglia, non al suo combattimento. Anche quando Atena ripristina il suo aspetto, Penelope non è convinta che questo non possa essere un trucco (come quello che ingannò Elena, il lato scaltro degli dei), piuttosto che un' infusione da parte degli oggetti

is he, may not match the internal image of the qualities she desires in a husband. The beautifying of Odysseus is Athene's last literal action in this section; after this, she becomes internalised within Penelope herself. She is now the weaver, the poet – no longer engaged on a shroud but a marriage-bed. Penelope and Odysseus sit quietly, scrutinising one another. They call one another “strange”, and Odysseus accuses her of having a “heart of iron” – an epithet usually applied to himself (XXIII.174). He tells Telemachos to leave them alone, to let his mother test him in her own way. Again she silently muses, as she did during their previous conversation under the influence of Athene, and finally, during the split-second hesitation when she says “But all the same ...” (XXIII.180), she comes up with her ultimate inspired initiative – the test of the bed to follow the test of the bow.

Strictly speaking neither of these are tests in the crude sense - there is no preconceived answer which will prove anything; rather, these are opportunities for revelation. Odysseus passed the test of the bow, not because he could string it, but because he remained silent until the bow was in the right position, handed to him, to “sing”; he found the “swallow's note” – Athene's inspiration. He passes the test of the bed not because he knows how the bed was built, having built it himself round the trunk of the olive (a mechanical fact which any deceiving god might know) but because he responds to Penelope's “breaking point”, the tautness of her probing. This time it is she who is the bowman: not in the sense of conquest, but in the sense of performing a service for him, equivalent to that which he performed for her, in relieving her frozen condition. Her tension makes him let fly at last; he reveals his jealousy at the thought that another man might have moved his bed in his absence:

“Woman, by heaven you”ve stung me now!
Who dared to move my bed?” (XXIII.87-8)

He drops his earlier language, of the courtly beggar-suitor (when he called her “my lady”, not “woman”) and becomes the fiery impulsive Odysseus who has pain and anger in his name and who killed the boar in the thicket. He is the same man she met years before at the river-mouth when she was Nausicaa, washing her clothes in preparation for her wedding, and discovering a man naked in a bed of leaves. For the first time, since then, Odysseus is tested by

interni (l'ispirazione degli dei). Ulisse, anche se è lui, potrebbe non corrispondere all'immagine interna delle qualità che lei desidera in un marito. L' abbellimento di Ulisse è l'ultima azione concreta di Atena in questa parte; dopo di ciò, lei viene internalizzata in Penelope stessa. Lei ora è il tessitore, il poeta - non più impegnata in un sudario, ma in un letto-matrimoniale. Penelope e Ulisse siedono in silenzio, scrutandosi l'un l'altro. Si chiamano l'un l'altro “strano”, e Ulisse l'accusa di avere un “cuore di ferro” - un epiteto di solito applicato a se stesso (XXIII.174). Dice a Telemaco di lasciarli soli, di lasciare che sua madre lo metta alla prova a modo suo. Ancora una volta lei riflette in silenzio, come ha fatto durante la loro precedente conversazione sotto l'influenza di Atena, e, infine, durante la frazione di secondo di esitazione quando dice “Ma tuttavia ...”(XXIII.180), lei arriva con la sua ultima ispirata iniziativa - la prova del letto che segue la prova dell'arco.

In senso stretto nessuna di queste sono prove in senso esplicito - non c'è una risposta preconcepita che proverà qualcosa; piuttosto, sono opportunità per la rivelazione. Ulisse ha superato la prova dell'arco, non perché poteva tenderlo, ma perché è rimasto in silenzio fino a quando l'arco è stato nella giusta posizione, a lui consegnato, per “cantare”; egli ha trovato la “nota della rondine” – l'ispirazione di Atena. Egli supera la prova del letto non perché sa come il letto sia stato costruito, avendolo costruito lui stesso intorno al tronco dell'ulivo (un fatto meccanico che un qualsiasi dio ingannevole potrebbe sapere), ma perché risponde al “momento critico” di Penelope, alla tensione della sua indagine. Questa volta è lei l'arciere: non nel senso di conquista, ma nel senso di svolgere un servizio per lui, equivalente a quello che lui aveva fatto per lei, per alleviare il suo stato congelato. La sua tensione lo fa partire, finalmente; egli rivela la sua gelosia al pensiero che un altro uomo potrebbe aver spostato il suo letto in sua assenza:

“Donna, è assai doloroso quello che hai detto!
Chi ha avuto il coraggio di spostare il mio letto?” (XXIII.87-8)

Egli abbandona il suo linguaggio precedente, del cortese mendicante-pretendente (quando lui la chiamava “mia signora”, non “donna”) e diventa il focoso impulsivo Ulisse che ha il dolore e la rabbia nel suo nome e che ha ucciso il cinghiale nel boschetto. E' lo stesso uomo che ha incontrato anni prima alla foce quando lei era Nausica, che lavava i vestiti, in preparazione del suo matrimonio, e scopriva un uomo nudo in un letto di foglie. Per la prima

his own passions, sprung upon him by Penelope, and finding aesthetic reciprocation. In this way she releases Odysseus from his own frozen state, his own suspicion and caution, his own “heart of iron”,

and he wept at last,
His dear wife, clear and faithful, in his arms,
Longed for as the sunwarmed earth is longed for by a swimmer
Spent in rough water where his ship went down
Under Poseidon’s blows, gale winds and tons of sea.
(XXIII.233-7)

Penelope does not “recognise” her husband until, guided by Athene-within-her, she re-discovers the Poseidon in him. In this revision of Odysseus’ arrival on Phaeacia to meet Penelope-Nausicaa for the first time, Poseidon is no longer antagonistic, but the foundation for the richness of the relationship and its capacity for endurance. The question they mutually ask of each other, and whose answer repairs their relationship, is not, “Can you forgive me?” but “Do you know me?”

The homophrosyne of Odysseus-Penelope, under the aegis of Poseidon-Athene, thus becomes the foundation for the kingdom that far-seeing Telemachus will inherit. The prophesy at the end is that Odysseus will travel and plant an oar in a land where ships are unknown. We remember the fragile Elpenor (“hope”), whose grave on Circe’s isle was marked out by Odysseus with an oar. Telemachus in a sense represents the new Elpenor – the spirit of discovery in the lands of the future.

volta, da allora, Ulisse è assoggettato alle sue stesse passioni, tirate fuori da Penelope, e ritrova la reciprocità estetica. In questo modo Ulisse si libera dal proprio stato congelato, dal suo sospetto e dalla sua prudenza, dal proprio “cuore di ferro”,

e pianse alla fine,
Stringendo la sposa diletta, limpida e fedele, nelle sue braccia
Desiderata come brama la terra riscaldata un nuotatore
Nelle acque agitate dove la sua nave andò giù
Sotto i colpi di Poseidone, i venti di burrasca e tonnellate di mare.
(XXIII.233-7)

Penelope non “riconosce” il marito fino a quando, guidata dall’ Atena-in-lei, riscopre il Poseidone in lui. In questa versione riveduta dell’ arrivo di Ulisse in Feacia per incontrare Penelope-Nausicaa per la prima volta, Poseidone non è più antagonista, ma la base per la ricchezza del rapporto e la sua capacità di resistenza. La domanda che reciprocamente si fanno l’un l’altro, e la cui risposta ripara il loro rapporto, non è, “Mi puoi perdonare?” ma “Mi conosci?”

L’ homophrosyne di Ulisse-Penelope, sotto l’egida di Poseidone-Atena, diventa così la base per il regno che il lungimirante Telemaco erediterà. La profezia alla fine è che Ulisse viaggerà e planterà un remo in una terra in cui le navi non sono conosciute. Ricordiamo il fragile Elpenore (“speranza”), la cui tomba sulla isola di Circe è stata caratterizzata da Ulisse con un remo. Telemaco in un certo senso rappresenta il nuovo Elpenore - lo spirito di scoperta nelle terre del futuro.

Traduzione del testo inglese di Marina Vanali