Dipartimento di Letterature Comparate

Dottorato di Ricerca in
"Letterature e Culture Europee"

Coordinatore: Prof.ssa Franca Ruggieri

Anno accademico 2010/2011

Migrazioni e mutazioni di Ofelia nell'Ottocento inglese e francese

Dottoranda: Arianna Marmo

Relatore: Prof. ssa Maria Del Sapio Garbero

Correlatore: Prof. John Gillies

A Mirella e Pasquale, mia madre e mio padre, con gratitudine.

E a te, Nicola,
che con il tuo amore mi hai reso "of ladies least *deject and wretched".*

Un ringraziamento particolare va alla professoressa Maria Del Sapio Garbero per la generosa cura e l'interesse con cui ha pazientemente seguito questa tesi fin dal suo nascere, e per i preziosi suggerimenti che mi ha donato sul faticoso e affascinante lavoro di scrittura. La sua passione per la ricerca e la didattica sono, per me, motivo di grande stimolo.

Ringrazio anche il professor John Gillies e la professoressa Patricia Gillies per la cordiale accoglienza che mi hanno riservato nei mesi di studio a Colchester, e per aver condiviso con me il piacere delle performance teatrali di alcuni adattamenti settecenteschi di Shakespeare a Bury St. Edmund.

Desidero, infine, ringraziare la professoressa Maddalena Pennacchia per avermi sempre sostenuta in questo percorso, talvolta tortuoso, dispensando premurosi consigli e incoraggiamenti.

Indice

Introduzione **3**

Capitolo 1. *Ofelia on the page*: la tessitura del silenzio **14**

1.1. Strategie della paura per le donne di Elsinore 20

1.2. Capi di imputazione 38

Capitolo 2. *From page to stage*: censura verbale e dismisura gestuale **53**

2.1 Dialoghi manipolatori di Laerte e Polonio: strategie registiche del silenzio 57

2.2 Dialoghi accusatori di Amleto 71

2.3 Dialoghi tra Ofelia e il suo "io diviso": is her speech *nothing*? 91

2.4 *Rêveries* francesi di Ofelia 106

Capitolo 3. *From the stage to the canvas*: nascita di un'icona **124**

3.1 "He falls to such perusal of my face/as he would draw it": la cornice visiva di Ofelia 128

3.1.1 'Punti di fuga', dal *closet* al *nunnery* 136

3.1.2 "The play is the thing/Wherein I'll catch the conscience"… of Ophelia. 145

3.1.3 'Tratti' di follia dal teatro alla tela 151

3.2 Verso la morte per acqua: Ofelia in "the mind's eye" 163

3.2.1 In-*flussi* francesi 182

Capitolo 4. *Back to the page*: migrazioni e mutazioni dell'eroina shakespeariana **193**

4.1 Ofelia in acque vittoriane: *The Mill on the Floss* di George Eliot 195

4.2 Echi di Ofelia in *Indiana* di George Sand 215

4.3. La "perverse Ophélie" della Francia *fin de siécle*: Renée Vivien 231

Coda. L'Ofelia 'noir' di Luigi Capuana **251**

Appendice. Migrations and mutations of Ophelia in Nineteenth Century's France and England **261**

Indice delle immagini **313**

Bibliografia **315**

Introduzione

> That piece of his [*Hamlet*], which appears to have most affected English hearts, and has perhaps been oftenest acted of any which have come upon our stage, is almost one continued moral; a series of deep reflections, drawn from one mouth, upon the subject of one single accident and calamity, naturally fitted to move horror and compassion.. It may be properly said of the play, if I mistake not, that it has only One character or principal part[1].
> Ofelia è legata, per secoli e per sempre, alla figura di Amleto[2].

È difficile negare che *Hamlet* sia l'opera shakespeariana più tradotta, citata, rappresentata e analizzata. Questo dramma continua a catalizzare l'attenzione della critica, dei *playgoers* e dei media, e non smette di alimentare reinterpretazioni, riletture sceniche, rivisitazioni massmediali e transcodificazioni[3]. Al suo protagonista, eroe shakespeariano per eccellenza, è riconosciuto un ruolo cruciale non solo nel canone letterario occidentale[4], ma anche nella definizione del concetto stesso di cultura, sia *highbrow* sia *lowbrow*[5]. Si può dire, con buona approssimazione, che la cultura europea moderna e contemporanea non abbia mai smesso di cercare in Amleto la propria immagine. Per Jan Kott, ad esempio, la genialità di Shakespeare consiste nel fatto che neli suoi drammi "ci si

---

[1] A. A C. Shaftesbury, *Characteristics of men, manners, opinions, time*, I, Basil, 1790 [1710], p. 238.

[2] J. Lacan, "Desire and interpretation of desire in *Hamlet*", *Yale French Studies*, n. 55-56, (1977), p. 20.

[3] M. Del Sapio Garbero, *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Marsilio, Venezia, 2008 [2002], p. 12.

[4] H. Bloom, *Il canone occidentale*, Rizzoli, Milano, 2008 [1994], pp. 51-84.

[5] C. Desmet, "Introduction", *Shakespeare and Appropriation*, C. Desmet, R. Sawyer (eds.), Routledge, London and New York, 1999, p. 5.

può vedere riflessi dentro come in uno specchio"[6]. Le rifrazioni di Amleto, giunte a noi attraverso secoli di sedimentazione dei testi del drammaturgo elisabettiano, continuano a manifestarsi in varie forme e codici espressivi, e a diffondersi attraverso differenti mezzi comunicativi.

Dalla Restaurazione in poi Amleto cominciò a essere considerato l'unico eroe di un dramma incentrato in maniera pressoché esclusiva sulla sua figura. Nel 1710 Shaftesbury aveva dichiarato che nel dramma era presente un solo eroe, un unico personaggio centrale, mentre gli altri personaggi potevano essere considerati alla stregua di semplici ombre, o specchi[7] di Amleto. Ofelia era considerata una voce assente nel dramma, un personaggio quasi muto, invisibile e "minore" rispetto alla maestosa presenza del principe di Danimarca, se non altro per la scarsità delle battute che Shakespeare gli aveva affidato. La vita (e la morte) di Ofelia costituiscono pertanto una "ventriloquized history"[8], una storia riportata, raccontata da altri: ogni comportamento dell'eroina viene infatti plasmato, indotto e controllato dai personaggi maschili a lei vicini, ossia Polonio, Laerte e Amleto. Ofelia rappresenterebbe dunque "the mirror for a madness-inducing world"[9]: costretta ad obbedire alle "lezioni" di virtù imposte da suo fratello[10] prima e da suo padre poi[11], condannata dalle circostanze ad accogliere la perentoria condanna misogina di Amleto[12], e trovatasi improvvisamente priva del padre e dell'amato, Ofelia perde la ragione e diventa una creatura "divided from herself and her fair judgement"[13] – e in quanto corpo privo di significazione, nota Kristeva, è un corpo depresso prono al suicidio[14]. R. D. Laing ha analizzato in modo

---

[6] J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, (trad. it. Vera Petrelli) Feltrinelli, Milano, 2006 [1964], p. 57.

[7] Cfr. J. Lacan, cit.

[8] K. Peterson, "Framing Ophelia. Representation and Pictorial Tradition", *Mosaic*, 31, 1998, p. 2.

[9] D. Leverenz, "The Woman in Hamlet: an Interpersonal View", *Signs 4.2* (1978), in Martin Coyle (ed.), *Hamlet. New Casebook*s, Palgrave Macmillan, Norfolk, 1992, p.134.

[10] W. Shakespeare, *Hamlet,* I, 3, vv. 16-42.

[11] Ivi, I, 3, vv. 99-135.

[12] Ivi, III, 1, vv. 120-148.

[13] Ivi, IV, 5, vv. 84-86.

[14] J. Kristeva, *Sole Nero*, Feltrinelli, Milano, p. 89.

incisivo le manchevolezze e le lacune del linguaggio di Ofelia; i suoi vuoti, egli dice, vengono costantemente sostituiti da parole altrui: "In her madness, there is no one there. She is not a person. There is no integral selfhood expressed through her actions or utterance. She has already died. There is now only a vacuum where there was once a person"[15]. Come ha notato David Leverenz, Laing fraintende la follia di Ofelia non considerando che essa dipende non tanto da un'assenza di "voce", quanto dalla presenza di una pluralità di voci che si esprimono dentro di lei e per lei senza appartenerle.

Dalla fine del Settecento, accanto all'interesse per la complessa figura di Amleto, è andata sviluppandosi un'attenzione sempre crescente nei confronti di Ofelia. Ma quei critici, che cominciarono a tenere in considerazione il suo "carattere", costruirono però un'immagine edulcorata dell'eroina:

> Ophelia, so simple, so beautiful, so pitiful! The exquisite creation is so perfect, yet so delicate, that we fear to approach it with the rough touch of critical remark. Child of nature in simplicity and innocence—without guile, without suspicion—and therefore, without reserve, that deceit which often simulates a modesty more dainty than the modesty of innocence. And yet, not ignorant though innocent; but with quick naive intellect. [...] It is strange how thoroughly we seem to know Ophelia, notwithstanding her taciturnity and reserve. She says nothing of herself, and yet we seem to look into the very recesses of her clear soul[16].

Il potere di fascinazione sprigionato di Ofelia sembrava essere circoscrivibile a quei "truest touches of tenderness and pathos", oscurati tuttavia, dalla "moral perfection" di Amleto[17], come scriveva Hazlitt. Pochi anni dopo, nel 1818 il critico T.C. (probabilmente il poeta scozzese John Wilson[18]) aveva dicharato che "there was nothing in Ophelia that could

---

[15] R. D. Laing, *The divided self: An Existential Study in Sanity and Madness,* Tavistock, London, 1960, p. 95.

[16] J. L. Bicknell, "An analysis of the play of Hamlet", in *Original Miscellanies In prose and verse,* 1820, pp. 115–116.

[17] W- Hazlitt, "Hamlet", *Characters of Shakespeare's play*, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1949, p. 85-93.

[18] A. R. Young, p. 281.

make her the engrossing object of passion to so majestic spirit [...] being a creature of pure, innocent, virgin nature, but mere nature only [...] she is like an artless, gladsome, and spotless shepherdess"[19]. In questo periodo si accentua l'enfasi sul carattere "tender", "fond", e "submissive"[20] di Ofelia, mentre vengono messi in ombra gli aspetti più perturbanti legati alla manifestazione di sintomi riconducibili ad una presunta follia isterica dell'eroina. La genuinità dei sentimenti e l'inesperienza di Ofelia, quella "modesty, grace, tenderness" che la rendono, agli occhi di Anna Jameson, un personaggio fragile di fronte al quale la parola stessa ammutolisce, cominciarono però a destare sospetto. Nel momento in cui nei discorsi di Ofelia affiorano elementi di "follia", pregni di allusioni sconvenienti, i critici che stentavano ad attribuire una personalità "sessuata" alla figura di Ofelia cominciarono a chiedersi come poter conciliare l'immagine della giovane, fino ad allora sempre considerata come creatura pura e innocente, con alcune sue esternazioni schiettamente "oscene":

> So far as Ophelia's songs relate to her father's melancholy death, they are striking and emphatic, but when she adverts to her lover's inconstancy, how are we to reconcile even the knowledge of such ribaldry with Ophelia's loveliness and innocence? These snatches of loose verse should be expunged from the play: for it's better to court the censure of the few who would retain them at all hazards that suffer the sweet Ophelia to sink in our estimation by adopting the usual low stanzas which stand in the many editions of our poet"[21].

Chi percepisce l'eroina come un essere ambiguo, coglie nelle pieghe del testo, spesso celate e inesistenti nelle rese teatrali ottocentesche, elementi doppi, ambigui, latenti. Data la contraddittorietà e la sfuggevolezza dei suoi tratti, Ofelia cominciò ad essere oggetto di una duplice e ambivalente lettura: se a cavallo tra Settecento e metà

---

[19] Citato in D. Farley-Hill, *Critical Responses to Hamlet*, AIM Press, New York, 1996, vol. 2, p. 137.

[20] Henry Mercer Graves, *An Essay on the Genius of Shakespeare, with critical remarks on the characters of Romeo, Hamlet, Juliet, and Ophelia,* London, 1826, p. 58.

[21] C. Bucknill, cit., p. 21.

Ottocento gran parte della critica inseriva il suo personaggio in una cornice idealizzata, al riparo da ogni riferimento "sconveniente", e relegandolo nel paradigma della donna fragile, ubbidiente e pronta al sacrificio, a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo Ofelia cominciò a essere percepita come perturbante, proprio perché sfuggente. Nel periodo vittoriano poi emersero tutte le contraddittorietà legate al personaggio, divenuto emblema delle virtù femminili che ogni donna del tempo doveva possedere. Ma si trattava, tanto a teatro quanto in pittura, di un'immagine costruita *ad hoc*[22], volontariamente purificata da quegli elementi "pericolosi" presenti in forma latente nel personaggio delineato da Shakespeare.

La diffidenza critica che circonda il personaggio non è solo prerogativa ottocentesca. Anche una figura di spicco del femminismo francese del Novecento come Simone De Beauvoir, nella sua opera monumentale sull'universo femminile dal titolo *Il secondo Sesso*, colloca sbrigativamente Ofelia nel girone delle indolenti, ovvero tra coloro che, incapaci di sovvertire il sistema patriarcale in cui vivono, non cercano in alcun modo di evaderlo. Nel riconoscere che l'annegamento di Ofelia nell'acqua "passiva e piena di oscurità, in cui pare che la vita possa passivamente dissolversi"[23] costituisca un tipo di morte *ontologicamente* femminile, la filosofa francese mette in luce solo l'aspetto "passivo" dell'eroina, non cogliendone l'ampio spettro di problematiche. La passività, in alcuni casi letta come caratteristica specificamente femminile, diventa questione centrale in Ofelia. Anche un'altra femminista francese, Helene Cixous, rimprovera all'eroina la sua

---

[22] Come avremo modo di vedere, anche nelle arti visive inglesi del periodo vittoriano si rintraccia quest'esigenza di "purificare" l'eroina shakespeariana. Si potrebbe affermare che, tra la fine del diciottesimo secolo e il corso del diciannovesimo, l'arte figurativa, molto più delle pratiche teatrali dell'epoca, abbia ripreso e amplificato la dicotomia "angel in the house" *vs* "fallen woman", e che nell'appropriarsi di Ofelia gli artisti abbiano cercato di restituirle la voce che Shakespeare le ha sottratto, affidando alle immagini un valore "riempitivo" e sostitutivo delle parole. Come afferma Kimberly Rhodes "when depicting Ophelia, many Victorian artists cast themselves in the role of Claudius, seeking to anesthetize and silence the heroine and thereby to interpret her character as innocent and chaste for their audiences, who often identified her as a fictional correlate of young, unmarried middle-class women of their own time". Cfr. K. Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture*, Ashgate, London and New York, 2008, p. 17.

[23] S. De Beauvoir, *Il Secondo sesso*, tr. it. R. Cantini, M. Andreose, Il Saggiatore, Milano, 1988 (1961), p. 704.

inconsistenza e il suo silenzio[24]. Ma è un silenzio da cui Ofelia si libera nella scena della follia.

La presente ricerca mira ad analizzare gli influssi che il personaggio di Ofelia ha avuto nel teatro, nelle arti figurative e nella letteratura inglese e francese a cavallo tra Ottocento e Novecento. L'ipotesi euristica si fonda su un approccio interdisciplinare, in cui lo studio delle letterature si intreccia con l'osservazione del contesto storico-artistico e sociale e con l'analisi della formazione di pratiche discorsive. Nell'esplorare gli scenari teatrali, artistici e letterari di Inghilterra e Francia la ricerca propone di esaminare le problematiche critiche legate al 'transito' di Ofelia attraverso diversi contesti linguistico-geografici. Adottando un'ottica comparatistica, questo studio ha quindi l'obiettivo di rintracciare possibili influenze e connessioni tra culture differenti, senza omettere una riflessione sulla dipendenza reciproca tra arti sorelle.

L'insistenza di gran parte della critica sulla passività di Ofelia sembra porre in rilevo una contraddizione su cui è opportuno soffermarsi: se l'eroina dell'*Amleto* risulta davvero così debole e inadeguata al ruolo che ha nella tragedia, come le viene rimproverato, perché mai allora desta nei secoli uno smisurato interesse critico? E ancora, a quali strategie[25] testuali avrebbe fatto ricorso il drammaturgo per rendere visibile l'atteggiamento passivo di Ofelia sul palcoscenico e, di conseguenza, depotenziare il rilievo sociolinguistico del personaggio? Per tentare un approccio alla questione del fascino esercitato dalla presunta passività dell'eroina si rifletterà, nel primo capitolo (*Ofelia on the page: la tessitura del silenzio*), sulla dimensione testuale di Ofelia, ossia sulle modalità con cui il personaggio è stato costruito dal Bardo "sulla pagina". Si cercherà di dimostrare come le imputazioni di passività rivolte a Ofelia dipendano dalla peculiare strutturazione delle battute dell'eroina, configurate in maniera tale da rendere la stessa incapace di reagire alle

---

[24] H. Cixous, "Con Shakespeare", in *Il teatro del cuore,* Pratiche, Parma, 1992, pp. 145-146.

[25] Utilizzo questo termine in accezione foucaultiana. Cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.

accuse che le vengono rivolte dagli altri personaggi del dramma. Messa spesso a tacere da Shakespeare, che sceglie di affidarle un esiguo numero di battute e di privarla della possibilità di controbattere, Ofelia è vittima di una disparità di potere interazionale. Oltre a queste condizioni che possono essere definite "testuali" perché legate direttamente al testo scritto, il ruolo di Ofelia nel dramma è determinato anche dalle condizioni di *performance*, ossia da elementi prettamente teatrali che dipendono da scelte registiche e attoriali.

Nel secondo capitolo (*From page to stage: censura verbale e dismisura gestuale*) si affronterà il tema del rilievo performativo dell'eroina, ovvero il modo in cui nell'Ottocento il suo personaggio viene messo in scena sul palcoscenico in Inghilterra e in Francia. Partendo da considerazioni teoriche che rimandano al filone dei 'performance studies', in questo capitolo verranno evidenziate le ripercussioni che il transito dell'eroina shakespeariana dalla pagina al palcoscenico ha avuto sulla ricezione critica dell'*Amleto*. Esaminando i *promptbooks* e alcune recensioni teatrali pubblicate in quotidiani inglesi e francesi dell'epoca si cercherà di osservare come lo spazio del personaggio sia stato notevolmente compresso ed edulcorato attraverso strategie registiche di censura mirate ad eliminare alcune battute oscene e a depurare il discorso dell'eroina da qualsiasi connotazione sessuale.

L' argomento del terzo capitolo *(From the stage to the canvas: nascita di un'icona*) sono invece le procedure iconografiche che contribuscono a depotenziare o, al contrario, a evidenziare la preminenza dell'eroina, mettendo in luce la natura controversa del suo personaggio. La transizione di Ofelia dal palcoscenico alla tela è, infatti, un processo che raggiunse il suo culmine nell'Ottocento inglese e francese. Il passaggio da un codice letterario a uno visivo comporterà riflessioni sui mezzi espressivi, sulle potenzialità che essi offrono e sulla loro commistione. Nella seconda parte del capitolo verrà articolata una riflessione sul potere visivo del linguaggio shakespeariano, ossia sulla capacità retorica di prefigurare immagini attraverso la parola. Si procederà dunque dalla base teorica del concetto di 'mimesis' e 'ekfrasis' per focalizzare poi l'attenzione sulla dimensione 'visiva' della parola nell'*Amleto*. Alcuni passi

del dramma come, ad esempio, la descrizione della follia di Ofelia affidata alle parole del *gentleman*/Orazio[26], e la sua morte per acqua narrata da Gertrude[27], unica "prova" dell'avvenuto annegamento della fanciulla, hanno dimostrato un potenziale evocativo tale da imprimere sulle tele degli artisti l'incontenibile forza icastica dei versi. Si cercherà di dimostrare come grazie al questa manifestazione di follia Ofelia acquisisca, quasi per eterogenesi dei fini, un'autonomia che le consente di sottrarsi fluidamente alla trama e alla cornice teatrale permettendole di proiettarsi in un'altra cornice, quella *stricto sensu* della tela, e, in definitiva, di assurgere ad icona.

L'annegamento di Ofelia, su cui verte l'ultima parte del terzo capitolo, impone considerazioni sull'accezione prettamente femminile e materna di questo tipo di morte[28]. La riflessione sul tema ha senza dubbio origini ancestrali. Trattandosi di un soggetto proibito, rappresentabile ma non sperimentabile, la morte racchiude un mistero, produce una fascinazione che attrae e al contempo ripugna. Letteratura e arte hanno illustrato il binomio vita-morte nel tentativo di ritrarne il *limen*: rappresentare un corpo esanime significa in qualche modo restituirgli una "voce", una vita. Se il soggetto morente rappresentato è una donna, la morte diventa, secondo Edgar Allan Poe, "the most poetical topic in the world". Il momento del trapasso, che per Beth Ann Bassein costituisce la manifestazione più concreta della passività umana, introduce un'inevitabile connessione con la presunta e desiderata passività della donna[29]. L'idea della morte trova la sua rappresentazione culturale nel codice corporeo della donna: se la dimensione tanatologica è da una parte rassicurante, perché implica un ritorno al materno, dall'altra è destabilizzante, perché morte coincide con disfacimento e perdita. L'analisi delle rappresentazioni iconografiche della morte di

---

[26] "(She) speaks things in doubt/ That carry but half sense. Her speech is nothing, Yet the unshaped use of it doth move/The hearers to collection. They yawn at it/ And botch the words up fit to their own thoughts". W. Shakespeare, cit., IV, 5, vv. 4-14.

[27]Ivi, IV, 7, vv. 164- 181.

[28] G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, Red Edizioni, Milano, 2006, pp. 84-107.

[29] A. B. Bassein, *Women and death*, London Westport, Conn. Greenwood, 1984, pp. 44-58.

Ofelia nell'Ottocento permetterà una riflessione sull'ambivalente desiderio, espresso dagli artisti, di restituire all'eroina suicida, attraverso le immagini, la sua "voce" femminile, appropriandosi di un soggetto proibito (il corpo della donna, che sfugge proprio perché muore) per trasformarlo in un *objet d'art*[30]. Come ha dimostrato Elaine Showalter nel suo saggio su Ofelia nelle arti visive dell'Ottocento[31], le copiose riproduzioni dell'eroina appaiono controverse quanto lo è il personaggio stesso: incarnando ora la virtù, ora la trasgressione, Ofelia continua a sopravvivere al suo tragico destino grazie anche alle rappresentazioni iconografiche che mostrano la natura prismatica di un personaggio così inafferrabile[32].

Il quarto capitolo (*Back to the page: migrazioni e mutazioni dell'eroina shakespeariana*) si articola intorno al tema del ritorno di Ofelia alla pagina attraverso le riappropriazioni di tre scrittrici ottocentesche. Come si vedrà, il rapporto tra originale shakespeariano e appropriazioni è costituito da continui scambi e dialoghi polifonici[33], oltre

---

[30] E. Showalter, *Representations of* Ophelia, cit., p. 84. All'affermazione di Showalter, secondo la quale i romantici si sono appropriati di Ofelia trasformandola in oggetto artistico fa eco quella di Elizabeth Bronfen per cui "by dying, a beautiful Woman serves as the motive for the creation of an art work and as its object of representation". E. Bronfen, *Over her dead body: Death, Femminility and Aestethic,* Manchester University Press, Manchester and New York, 1992, p. 71.

[31] Il saggio sembrerebbe aver inaugurato anche vasto filone di studi sulle connessioni tra società vittoriana, letteratura e isteria femminile. Tra questi si ricordano: E. Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980,* Virago Press, New York, 2008 [1987]; O. Anderson, *Suicide in Victorian and Edwardian England*, Basil Blackwell, Oxford, 1987; R. Barreca, *Sex and Death in Victorian Literature*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1990; J. Fahnestock "The Heroine of Irregular Features: Physiognomy and Conventions of Heroine Description", *Victorian Studies (*Spring 1981), pp. 325-350; B. Gates, *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1988; S. Gilman, *Disease and Representation: images of illness from Madness to AIDS*, Cornell University Press, New York and London, 1988; S. Rubin Suleiman (ed.) *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1986; N. Humble, K. Reynolds, *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth Century Literature and Art,* N.Y. University Press, New York, 1993; L. Nead, *Myths of Sexuality: Representation of Women in Victorian Britain*, Basil Blackwell, Oxford, 1988; M. Vicinus, *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age,* Indiana University Press, Bloomington, Indiana and London, 1973.

[32] Elaine Showalter propone una lettura "cubista" di Ofelia, sottolineandone gli aspetti prismatici della personalità. Cfr E. Showalter, "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism", *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, London, 1985, p. 92.

[33] M. Bachtin, *Dostoevskij*, (trad. It. G. Garritano), Einaudi, Torino, 1968.

che da transiti tra lingue, generi e geografie differenti che insieme generano quella che Greenblatt definisce "a circulation of social energy"[34]. Grazie alle tracce lasciate dalle sue opere in vari contesti culturali, Shakespeare sopravvive, non come "a man who lived from 1564 to 1616, but a body of work that is refashioned by each subsequent age in the image of itself"[35]. Si tratta processo di assorbimento e di rielaborazione che avviene non senza possibili angosce derivanti da influenze letterarie[36]. È il caso di *The Mill on the Floss* di George Eliot, in cui l'autrice rilegge la storia dell'eroina shakespeariana con l'intento di criticare i "gender roles" che la società vittoriana imponeva: la duplicità di Maggie Tulliver, che racchiude in sé tratti di Ofelia e di Amleto, rivela la complessa relazione che intercorre tra la scrittrice e il Bardo. Della migrazione dell'eroina shakespeariana nella geografia culturale francese mi occuperò analizzando il romanzo di George Sand dal titolo *Indiana:* qui l'autrice, replicando la storia di Ofelia, sembrerebbe configurare il medesimo rapporto di agone tra sé e Shakespeare. Infine, si osserverà come la poetessa anglo-francese *fin de siècle*, René Vivien, faccia emergere l'immagine duplice di un'Ofelia che sfugge a ogni categorizzazione e sfuma in quell'indefinitezza che è prerogativa del suo sproporzionato fascino.

---

[34] S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*, Clarendon Press, Oxford, 1988.

[35] J. Bate, *Shakespeare Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 3.

[36] H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York, 1973.

Capitolo 1. *Ofelia on the page*: la tessitura del silenzio

"Ophelia appears but seldom in the stage, and the words she utters are brief and few, yet she occupies in the reader's thought a place quite disproportionate to her actual presence in the play"[1].

Nel 1897 la poetessa e critica letteraria americana Jessie Fremont O'Donnel aveva posto la questione del divario tra l'esigua presenza scenica e testuale di Ofelia e lo 'sproporzionato' interesse critico suscitato dall'eroina. Il potere simbolico di uno dei personaggi più ambigui creati da Shakespeare risulta fuori misura rispetto al ruolo che la fanciulla della corte di Elsinore ricopre nel dramma. Pur essendo un personaggio minore[2], perché presente solo in cinque scene su venti - l'esatta metà di quelle in cui compare Getrude[3] – si tratta di una figura chiave del dramma shakespeariano su cui aleggia un enorme quesito che necessita di essere risolto, un nodo che chiede di essere sciolto.

Nonostante l'enigma che si cela dietro ad un personaggio così complesso, numerose letture critiche hanno interpretato l'eroina shakespeariana come fanciulla passiva, debole, e docile. Bradley rintraccia persino un risentimento da parte della critica nei confronti di Ofelia, una specie di "irritazione personale contro di lei"[4]. Costoro, scrive il critico inglese all'inizio del novecento, sembrano incapaci di perdonarle di non essere stata un'eroina al pari di Portia, di Imogen, o di Cordelia, e finiscono per immaginarla "più debole di quanto non

---

[1] Jessie Fremont O'Donnel, "Ophelia", *The American Shakespeare Magazine* 3 (March 1897), pp. 70-76. In Ann Thompson, Sasha Roberts (eds.) *Women Reading Shakespeare,* Manchester University Press, Manchester and New York, 1997, p. 241.

[2] La qualifica di "minore" si riferisce solo alla quantità di scene a disposizione del personaggio che, secondo Elaine Showalter sarebbero cinque su venti. Cfr. E. Showalter, "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism", in Patricia Parker and Geoffrey Hartman (eds.) *Shakespeare and the Question of Theory*, London, 1985, p. 78. Si veda anche E. Showalter, *The female Malady*, Virago Press, London, 2008 [1985].

[3] J. D. Wilson, *What Happens in Hamlet*, CUP, Cambridge, 1951 (1935), p. 42.

[4] A. C. Bradley, *La Tragedia di Shakespeare,* Rizzoli, Milano, 2002 [1962], p. 151.

fosse"[5]. Per non distogliere il pubblico dalla *revenge tragedy* che caratterizza il dramma ampliando eccessivamente la vicenda sentimentale, Shakespeare doveva necessariamente fare in modo, secondo Bradley, che Ofelia fosse un personaggio secondario. Per questo motivo il drammaturgo sembrerebbe configurare la "rosa di maggio" di Elsinore come un personaggio ambiguo, inerme nella misura in cui accetta, suo malgrado, le manipolazioni dei personaggi maschili che le ruotano intorno.

L'insistenza di gran parte della critica sull'abulia di Ofelia sembra porre in rilevo una contraddizione su cui si ritiene opportuno soffermarsi: se l'eroina dell'*Amleto* risulta davvero così debole e inadeguata al ruolo che ha nella tragedia, come le viene rimproverato, perché mai allora desta nei secoli uno "smisurato" interesse critico? E ancora, a quali strategie testuali avrebbe fatto ricorso il drammaturgo per esplicitare l'atteggiamento passivo di Ofelia e "tradurlo" in discorso teatrale? Per tentare un approccio alla questione del fascino della presunta passività di Ofelia – fascino inteso nella sua accezione più antica come malia che attrae e ripugna - è importante riflettere in questo capitolo iniziale sulla dimensione testuale di Ofelia, ossia sulle modalità con cui il personaggio è stato costruito dal Bardo "sulla pagina", prima di affrontarne il rilievo performativo, ovvero il modo in cui Ofelia viene rappresentata "sul palcoscenico", che sarà argomento del prossimo capitolo.

Sulla questione della "passività", e più in generale sulle tematiche di genere, la critica femminista shakespeariana si è interrogata a lungo. A dispetto di una tendenza iniziale che riconosceva il simpatetico coinvolgimento del drammaturgo inglese alle problematiche femminili[6], Linda Bamber ha invece osservato come Shakespeare non soltanto fosse consapevole della differenziazione della donna come "altro" dall'uomo, ma anche che la misoginia

---

[5] *Ibidem.*

[6] Cfr. D. Barker and I. Kamps, "Shakespeare and Gender: An Introduction" in D. Barker and I. Kamps (eds.) *Shakespeare and Gender: a History,* Verso, London and New York, 1995, pp. 1-21. Cfr. anche D. Callaghan (ed.), *A feminist Companion to Shakespeare*, Oxford Blackwell, Malden (Mass), 2001.

presente soprattutto nelle tragedie del bardo fosse il prodotto del risentimento e della frustrazione maschile nei confronti della donna ("misogyny and sex nausea are born of the failure and self doubt"[7]). Secondo questa prospettiva sembrerebbe che l'indolenza mostrata dall'eroina - specchio, tra l'altro, di quella stessa inettitudine che affligge Amleto per tutto il dramma - sia il frutto di una più ampia propaganda misogina di cui Shakespeare si fa portavoce. Secondo quest'ottica, esplicitata da un'esponente di rilievo del femminismo materialista quale Kathleen Mc Luskie, la critica non dovrebbe considerare il drammaturgo come un 'supporter of all women at all"[8], definizione suggerita da un primo approccio teorico femminista, ma dovrebbe agire con l'intento di "subverting rather than co-opting the domination of the patriarchal Bard"[9].

La prospettiva di genere adottata in questo lavoro cercherà di mediare tra diverse posizioni, partendo dal presupposto che sia necessario contestualizzare i drammi di Shakespeare considerandoli come una sorta di cassa di risonanza delle convenzioni misogine dell'epoca e non il mero punto di vista dell'autore. Allo stesso tempo, appare del tutto improbabile e non auspicabile fornire una lettura monolitica dell'*Amleto,* dato l'ampio spettro interpretativo prodotto dalla complessità dei personaggi e delle loro "storie". Si ritiene perciò opportuno non cedere alla tentazione di attribuire al Bardo la totale responsabilità della misoginia che aleggia nell'*Amleto* e della configurazione dei tratti "passivi" (o presunti tali) di Ofelia; si preferisce piuttosto porre l'attenzione sulle strategie testuali a cui il drammaturgo ricorre al fine di tacitare e al contempo dar voce alla fanciulla. Se da una parte, infatti, può essere lecito sostenere che il Bardo sottoponga Ofelia ad una manipolazione testuale a livello semantico e formale allo scopo di configurare l'eroina come vittima

---

[7] L. Bamber, *Comic Women, Tragic Men: a study of Gender and Genre in Shakespeare*, Standford Universiy Press, Standford, 1982, p. 1.

[8] M. Novy, "Demythologising Shakespeare", *Women Studies,* 9 (1981), pp. 17-27.

[9] Kathleen Mc Luskie, "The patriarchal Bard: feminist criticism and Shakespeare. *King Lear* and *Measure for Measure*", in J. Dollimore, A. Sinfield, *Political Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 1994, 88-108. Citazione p. 106.

consenziente del dominio patriarcale, dall'altra non si può non riconoscere che Shakespeare doni alla fanciulla un forte potere illocutorio che viene potentemente esternato nella follia. L'abilità demiurgica del drammaturgo inglese consiste proprio nel silenziare Ofelia quando opportuno, *costruendo* così un'immagine di creatura docile e soggiogata, per poi darle voce attraverso il potere eversivo della pazzia, *decostruendo,* cioè, il concetto di passività che l'eroina sembrava in un primo momento ispirare. Come altri drammi shakespeariani suggeriscono, è nello straniamento suscitato dalle parole di personaggi marginali come i "fools", i "clowns", e i "deranged" che va ricercata una *verità* più profonda, talvolta invisibile e insondabile[10]. Ed è proprio da questa fusione di opposti che ha origine l'indecifrabilità di Ofelia e la "smisurata" curiosità che essa suscita.

Attraverso manipolazioni testuali atte a depotenziare la valenza sociolinguistica dell'eroina al punto da rendere, secondo alcuni, il suo ruolo inconsistente, Shakespeare avrebbe plasmato un personaggio dal profilo ambiguo e "malleabile". Quella stessa malleabilità del carattere della protagonista consente agli altri personaggi di manipolarla, a loro volta, attraverso sorveglianze e insegnamenti severi, e permette loro di esercitare uno stretto controllo sul corpo e sulla psiche dell'eroina.

La dismisura di attenzione che Ofelia stimola nell'immaginario del lettore si trova a coincidere con quella prodotta sugli altri personaggi del dramma, e si delinea sin da subito come il motore primo delle reazioni e delle ansie che tutti provano nei confronti della giovane. Se si pensa ai moniti di virtù e castità rivolti con insistenza da Laerte e Polonio già nel primo atto della tragedia a proposito dei presupposti pericoli nei quali la ragazza, appena apparsa sulla scena, potrebbe incorrere, si avverte il clima di eccessiva ansia che pervade la corte di Elsinore. Eppure, nella condotta di Ofelia, non vi è alcun

---

[10] Cfr. R. Ellis, "The Fool in Shakespeare: A Study in Alienation", *Critical Quarterly* 10, Manchester, England, 1968, pp. 245-268; Vanna Gentili, "Il fool in Shakespeare e nel teatro elisabettiano", in A. Lombardo (a cura di), *Shakespeare e Jonson: Il teatro elisabettiano oggi*, Collana del Teatro di Roma, Roma, 1979, pp. 1229-157.

motivo che possa innescare *re-azioni* così smisurate da parte del padre e del fratello: nel momento in cui vengono impartite le due lezioni edificanti sulla conservazione della castità non si è, infatti, ancora reso manifesto alcun segno di una follia "d'amore" di Amleto che possa turbare la giovane o minarne la virtù. Eccessiva risulta anche la crudeltà adottata dal principe nella famosa "nunnery scene" e la volgare intimità ostentata nella "playscene" del 'Murder of Gonzago', e lo diventa maggiormente se si considera che, venuto a conoscenza della morte dell'amata, Amleto rivaleggia con Laerte sulla qualità e l'intensità di quell'amore che aveva in precedenza smentito. Il crescendo iperbolico che caratterizza il linguaggio del principe nella scena del funerale di Ofelia non trova giustificazione nell'effettivo interesse mostrato per la fanciulla sia prima sia dopo la sua morte. Risuonano dunque roboanti e astratte le esternazioni agonistiche nei confronti di Laerte ("Forty thousand brothers/Could not with all their quantity of love/Make up my sum"[11]) tanto quanto le sfide che l'eroe si dichiara pronto a compiere, tra cui quella di essere seppellito vivo con Ofelia, pur di testimoniare la veridicità di un sentimento negatole quando era ancora in vita e presto dimenticato dopo la sua scomparsa ("'Swounds, show me what thou'lt do./Woul't weep, woul't fight, woul't fast, woul't tear thyself?/Woul't drink up easel, eat a crocodile?/I'll do't. Dost come here to whine,/to outface me with leaping in her grave?/Be buried quick with her, and so will I."[12]).

Non vi è dubbio che Ofelia sia fonte di timore per tutti coloro che le ruotano intorno: sia che venga considerata nella sua lucidità, sia che invece la sia osservi in preda alla follia, l'eroina scatena l'angoscia in chi scorge, nelle sue parole sconnesse, il pericolo che possa "strew/Dangerous conjectures in ill-breeding minds"[13]. Il terrore che possa contagiare altre menti deboli ("fragili", come quella di Amleto?) con la sola forza di un linguaggio folle, un codice decostruito da

---

[11] W. Shakespeare, *Hamlet*, The Arden Shakespeare, London, 2006, P. 430 (5, I, 258-260).

[12] Ivi, p. 431 (5, I, 262-267).

[13] Ivi, p. 374 (4, V, 14-15).

raccogliere ("It doth move/ the hearers to collection"[14]) come i fiori che la dissennata fanciulla sparge a terra, e da ricostituire ("botch the words up"[15]), non ha un seguito concreto e la fanciulla viene lasciata annegare. Eppure Claudio aveva affermato che "Madness in great ones must not unwatch'd go"[16] a proposito della finta follia di Amleto; aveva invece sottovalutato la grandezza di Ofelia e l'effettivo pericolo rappresentato dalla sua smisurata follia, ben diversa dalla più composta disperazione di altre eroine shakespeariane come Lady Macbeth o Queen Katharine. Come avrebbe potuto, del resto, continuare ad essere controllata, se gli unici "addetti alla sorveglianza" erano l'uno morto (Polonius) e l'altro assente (Laertes)?

Persino il *récit* elegiaco che Gertrude compone per narrare l'annegamento di Ofelia appare fuori misura rispetto all'attenzione che la regina aveva rivolto alla giovane nelle scene precedenti. Se prima aveva nutrito la speranza che la bellezza di Ofelia fosse il reale motivo della follia di Amleto e che le sue "virtues will bring him to his wonted way again" (3, 1, 39-40), aveva poi gelidamente rifiutato di accoglierla ("I will not speak with her", 4, 4, 66). L'atteggiamento scarsamente materno nei confronti del figlio si riversa anche su Ofelia: pur sapendo che avrebbe potuto assurgere al ruolo, se non di madre, almeno di *mother-in-law*, la regina rifiuta di occuparsi della giovane orfana da viva per poi celebrarne liricamente la morte e onorarne la tomba. Al pari di Amleto, del resto.

Qual è dunque il mistero dell'attenzione smodata che Ofelia produce negli altri personaggi del *play* e nella critica? Cosa si cela dietro al fascino esercitato da un personaggio così complesso, capace di generare risposte emozionali "sproporzionate" rispetto alla rilevanza testuale e scenica che possiede nel dramma? Quali angosce patriarcali

---

[14] Ivi, p. 373, (4, V, 8-9).

[15] *Ibidem* (4, V, 10). Per una trattazione di più ampio respiro sull'ineffabilità di Ofelia come problematica concernente rese traduttive e riscritture intersemiotiche, e riconducibile al discorso su "poetics and policing" della scrittura femminile, si veda il saggio di Maria Del Sapio, "Translating Hamlet/*Botching up Ophelia's Half Sense*", *Textus, English Studies in Italy*, vol. XX n°3, September-December (2007), pp. 519-537.

[16] W. Shakespeare, cit., p. 295 (3, II, 188).

epocali sintetizza un personaggio ritenuto così fragile e passivo, e con lei l'altra figura femminile del dramma, Gertrude, tali da costringere i personaggi maschili a drastiche misure di sorveglianza e vituperio del corpo femminile?

1.1. Strategie della paura per le donne di Elsinore

Nelle pagine precedenti si è cercato di introdurre Ofelia sulla base della smisurata attenzione che questa produce negli altri personaggi del dramma. Nelle pagine che seguono si cercherà di dimostrare che ciò che desta così tanta attenzione, curiosità e ansia è il corpo vergine, o immaginato tale, di Ofelia in relazione a un altro corpo femminile impregnato di sessualità: quello di Gertrude. Il pericolo di una contaminante incontinenza sessuale di cui le donne vengono accusate nel dramma produce strategie della paura volte a limitare la loro presunta irrefrenabile bramosia erotica. Il valore negativo della sessualità femminile viene tradotto in "peccato" che deve essere espiato: la furia misogina di Amleto, e i vezzi linguistici a sfondo sessuale che l'eroe si concede con le protagoniste, fanno leva sulle colpe ascrivibili al loro corpo. Anthony Fletcher scrive a questo proposito che "femininity [...] was presented as no more than a set of negatives. The requirement of chastity was [...] the overriding measure of female gender. Woman not only had to be chaste but had to be seen chaste: silence, humility, and modesty were the signifiers she was so[17].

La necessità di sorvegliare la natura femminile è centrale non solo per Amleto ma anche per Laerte e Polonio, sebbene per il protagonista, più che per gli altri personaggi, essa sia preponderante. La questione della castità e dei pericoli a cui è sottoposta sembra terrorizzare tutte le figure maschili del dramma al punto tale da generare l'esigenza di esercitare il potere patriarcale attraverso la confessione della colpa e la mortificazione del corpo femminile. Le

[17] A. Fletcher, *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, p. 120.

strategie discorsive che definiamo "della paura" messe in atto in primo luogo nei confronti di Ofelia, e in maniera inscindibile anche dell'unica altra donna presente nel dramma, Gertrude, si servono di una struttura accusatoria che sfocia in veri e propri capi di imputazione.

Queste nascono con una funzione preventiva: sembrerebbero costituire dee metodi di difesa adottati dai personaggi maschili per esorcizzare le loro paranoiche ossessioni verso il corpo femminile, considerato come territorio oscuro e pericoloso. Preservare integro il misterioso universo femminile diventa quindi un compito che ogni *chaste maiden* deve saper svolgere e che ogni figura patriarcale deve saper sorvegliare.

Affinché custodisca il prezioso tesoro della sua casta natura, Ofelia viene accuratamente educata e intimorita sia da Polonio che da Laerte riguardo ai "dangers of desire"[18]. La formazione della fanciulla passa attraverso figure maschili, dal momento che Ofelia è orfana di madre, e manca di quel filtro affettivo materno in grado di procurare un nido al femminile nel quale rifugiarsi e con cui confrontarsi. Si ritiene pertanto che la condizione di *motherless* in cui versa l'eroina non sia elemento trascurabile per gli esiti tragici a cui va incontro, perché la costringe a rafforzare il legame con le uniche figure familiari che tendono invece a manipolarla: il fratello Laerte e il padre Polonio[19]. Al contrario di Cordelia, orfana di madre anche lei, ma ben più determinata nel saper distinguere il *bond* filiale da quello coniugale, Ofelia non recide mai il cordone ombelicale paterno che tuttavia la soffoca e la costringe a rinunciare al suo amore, e questo produrrà una frattura che sfocerà poi in tragedia. Non riuscendo a compiere quel distacco dalle figure patriarcali necessario alla sua crescita, Ofelia non può che assorbire ciò che le viene impresso nella psiche come il

---

[18] W. Shakespeare, cit., p.192 (1, III, 34).

[19] Anche secondo Bradley gli unici legami parentali di Ofelia sono Laerte e Polonio, e per questo motivo la protagonista si lega a loro senza avere un confronto con altre figure, come quella materna, che avrebbero potuto guidarla. Cfr. A. C. Bradley, *La tragedia di Shakespeare*, cit. p. 152.

male assoluto, ossia la sessualità, e non può che "imparare" a temerlo.

Ci si domanda, a questo punto, con quali modalità linguistiche vengano impartire le prime "lezioni di paura" e quali siano le conseguenze che questa sproporzionata cautela paterna produce in Ofelia. E soprattutto, ci si interroga su quali strategie Shakespeare abbia adottato per potenziare prima e depotenziare poi il potere illocutorio della sua eroina al fine di renderla tanto irriverente quanto docile.

Il drammaturgo introduce queste prime "lezioni di paura" nella terza scena del primo atto, dopo cioè aver già "spaventato" il pubblico con un'iniziale presenza inquietante ("Who is there?", pronuncia Bernardo alla vista di una figura spettrale in 1, 1, 1), e dopo averlo messo al corrente dell'altrettanto inquietante situazione politica del regno e del malessere di Amleto dovuto alla recente morte del padre. Questa sovrapposizione di scene apparentemente slegate tra di loro da un punto di vista di unità spaziale, ma unite da un punto di vista di percezione emotiva, è una strategia teatrale utilizzata allo scopo di creare *suspense* e di dare ritmo agli sviluppi della trama. In maniera quasi cinematografica, Shakespeare muove la scena dal luogo aperto e misterioso in cui appare il fantasma, ad uno chiuso e affollato di personaggi dove il re Claudio pronuncia il suo discorso iniziale; infine sposta di nuovo l'ambientazione nelle stanze dove Ofelia dà l'ultimo intimo saluto al fratello in partenza per la Francia. Questa alternanza di spazi e situazioni drammatiche contribuisce a tenere alta la tensione emotiva, ma ha anche lo scopo di rimarcare il doppio *plot* che costituisce il dramma. Come nel *King Lear,* Shakespeare inserisce qui una duplice trama che coinvolge i due nuclei familiari della corte di Elsinore: il principale, costituito da Claudio, Gertrude e Amleto e il secondario, formato da Ofelia, Polonio e Laerte. Questa simmetria non sembra essere casuale: genera, infatti, congetture psicanalitiche sui presunti legami pseudo-incestuosi che caratterizzano ciascun nucleo familiare.

In questa scena compaiono, *in medias res,* i due fratelli in procinto di salutarsi, e da subito si percepisce l'intimità dei due. Il tono confidenziale dell'inizio delle battute subirà una drastica variazione di registro, in un *climax* di espressioni reiterate incentrate sulla paura e sulle conseguenze che un mancato rispetto dei consigli offerti potrebbe generare. Senza troppo indugiare, Laerte apre i suoi trentanove versi ammonitori facendo ricorso ad allusioni che si riferiscono all'ambito semantico della botanica: l'amore professato da Amleto nei confronti di Ofelia non è che "a violet in the youth of primy nature, forward, not permanent, sweet, not lasting/The perfume and suppliance of a minute/no more"[20]. Per questo motivo la giovane non deve lasciare incustodito il suo casto tesoro ("chaste treasure"): la castità è vista metaforicamente come uno scrigno impenetrabile, che deve essere protetto dalla "umastered importunity"[21] e tenuto lontano dai "calumnious strokes"[22] di Amleto. La sessualità viene soltanto allusa, ma mai esplicitata: per tutto il discorso Laerte non fa che accennare alla natura come ad un corpo che cresce e si gonfia al pari dei pensieri ("For nature crescent does not grow alone/In thews and bulks, but as this temple waxes/The inward service of the mind and soul/Grows wide withal"[23]). Egli conduce la sua predica facendo ricorso all'immagine del verme che danneggia i fiori appena sbocciati. La terminologia simbolica adottata per indicare un cancro, un'infezione interna che corrode all'interno trova una valida corrispondenza nelle parole che Amleto rivolgerà alla madre nella scena del *closet* di cui ci occuperemo in seguito. Anche il riferimento al "morn and liquid dew of youth"[24] che potrebbe causare ad Ofelia imminenti "contagious blastments"[25] trova corrispondenza nel lessico dell'unzione di cui parla Amleto: il "contagio" sessuale avviene

---

[20] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 189 (1, III, 5-10).

[21] Ivi, p. 192 (1, III, 31).

[22] Ivi, p. 192 (1, III, 37).

[23] Ivi, p. 190, (1, III,11-14).

[24] Ivi, p. 190 (1, III, 40).

[25] *Ibidem*, verso 41.

attraverso un elemento liquido, riconducibile chiaramente allo sperma maschile che scivola subitaneamente nei genitali femminili come la rugiada nei fiori.

Nel libro dal titolo *Finitudine e Colpa* Paul Ricoeur ha tracciato le linee guida del suo pensiero filosofico fondato sull'origine della colpa, legata al concetto di impuro come manifestazione della fallibilità umana. Alcune riflessioni presenti in questo volume si possono ben coniugare con le istanze di genere che ci preme sottolineare al fine di comprendere il sistema di simboli legato alle "colpe" femminili. Secondo il filosofo francese, il linguaggio privilegiato del peccato sembra essere "indiretto e figurato"[26], e pertanto accede alla terminologia legata l'impurità, che trova massima espressione nell'idea di "macchia simbolica associata alla sessualità come impuro per eccellenza"[27]. Ricoeur sottolinea che l'impurità si oggettivizza nell'idea dell'infezione della carne, mentre coinvolge la soggettività umana sul piano del timore morale dell'interdizione e del castigo. Il terrore dell'impuro può tradursi in sofferenza da cui si origina una "diminuzione di esistenza, una perdita del nucleo personale"[28] fino a sfociare in nevrosi ossessiva[29]. L'idea del contagio getterebbe l'individuo in uno stato di terrore dal quale si può liberare soltanto attraverso la sofferenza intesa come "prezzo dell'ordine violato"[30]. Si potrebbe dunque pensare che il peso di una sessualità femminile potenzialmente contaminata sia per Ofelia causa di una nevrosi che sfocia in follia, e che determini la necessità di un'espiazione morale, di una purificazione che avverrà, infatti, attraverso la morte per acqua.

Già in queste primissime battute di Laerte comincia, quindi, a delinearsi il terrore del contagio sessuale su cui fa leva la lezione

---

[26] P. Ricoeur, *Finitudine e Colpa*, trad. It. Maria Girardet, Il Mulino, Bologna, 1970, p. 253.

[27] Ivi, p. 275.

[28] Ivi, p. 289.

[29] Ivi, p. 271.

[30] Ivi, p. 277.

edificante mirata a spaventare Ofelia. Proprio del pericolo della macchia ("soil") e del contagio ("besmirch") Laerte avverte la sorella:

Laertes: Perhaps he loves you know
And now no soil nor cautel doth besmirch
the virtue of his will[31].

Curiosamente, anche Polonio manifesta un'inquietudine per le "taints of liberty"[32] di cui Laerte potrebbe macchiarsi una volta giunto in Francia; per questo motivo assolda Reynaldo al fine di sorvegliare il figlio nella speranza di sottrarlo alla "incontinency" prodotta da una "savageness in unreclaimed blood/of general assault"[33].

Tornando alla lezione di Laerte e alle strategie linguistiche messe in atto per terrorizzare Ofelia e allontanarla dalla tentazione del peccato, si può osservare come il termine "fear", reiterato ben quattro volte in pochi versi sotto forma di imperativo, venga rinforzato da termini semanticamente affini quali "safety" (che ricorre due volte), ed infine ribadito da una massima moralizzante che li sintetizza tutti: "Be wary then: Best safety lies in fear"[34]. Questo ordine perentorio finale sancisce il clima di terrore abilmente fomentato da Laerte grazie ad una terminologia legata all'impurità e al contagio, e per mezzo di anafore che incalzano la povera vittima.

Con sorpresa di chi legge, il linguaggio metaforico di Laerte non risulta oscuro per Ofelia. Lo scambio di saperi botanici che sottende allusioni sessuali comprese da entrambi costituisce il *leitmotif* dei (pochi) dialoghi tra fratello e sorella, e realizza qui un annuncio prolettico dei futuri tragici sviluppi di Ofelia. Sebbene dimostri, sin dalle sue prime battute, un'obbedienza incondizionata per Laerte - "Do you doubt that?" aveva risposto al fratello che la incitava a darle sue notizie - Ofelia, tuttavia, manifesta acume nella risposta, e indugia

[31] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 190 (1, III, 14-15).

[32] Ivi, p. 230 (2, I, 31).

[33] *Ibidem*, verso 33-34.

[34] Ivi, p. 192 (1, III, 42).

sull'ambito semantico della natura con l'allusione alle spine ("thorns") e al sentiero di "primrose":

> I shall the effect of this good lesson keep
> As watchman to my heart. But, good my brother,
> Do not as some ungracious pastors do,
> Show me the steep and thorny way to heaven,
> Whiles, like a puffed and reckless libertine,
> Himself the primrose path of dalliance treads
> And recks not his own rede[35].

Con astuzia, Ofelia rilancia in poche battute ciò che Laerte aveva enfaticamente affermato a lungo, e gli suggerisce di non cadere in contraddizione con ciò che aveva predicato, ossia di non parlare di virtù senza poi metterla in pratica. Ofelia si mostra consapevole che i peccati di lussuria in cui può cadere un "reckless libertine" non sono solo prerogativa femminile, ma dell'universo giovanile in generale. I sette versi di risposta al fratello costituiscono dunque uno dei discorsi più sottili dell'eroina, e mostrano tanto la prontezza e la perspicacia del suo ragionamento, quanto l'irrequietezza di chi non cede ingenuamente al potere di prediche terrorizzanti. In queste prime battute Shakespeare ci mostra dunque un'eroina niente affatto passiva, ma desiderosa di far sentire la sua voce attraverso intuizioni abilmente argomentate.

L'ammonimento che Polonio rivolge a sua figlia, differente nei toni da quello di Laerte ma simile nel contenuto e negli intenti, si articola in una prima fase inquisitorio-confessionale, seguita da una ridefinizione della verginità in chiave economica; viene poi attuata una vera e propria manipolazione dell'identità seguita, infine, dalla prescrizione di un ordine. Le modalità discorsive utilizzate da Polonio con la figlia sono di tipo confessionale. Infatti, la prima parte del suo ammonimento si apre con una sollecitazione alla confessione di una verità che aveva soltanto supposto ("'Tis told me he had very oft of late

[35] Ivi, p. 193 (1, III, 44-49).

given private time to you"[36]). La sollecitazione avviene sotto forma di domande inquisitorie ("What is between you? Give me up the truth"). Una volta ricevuta conferma dei sospetti sui quali aveva fondato il suo impianto inquisitorio, Polonio procede alla ridefinizione del concetto di castità alla luce delle allusioni attinenti alla sfera economica ("Tender yourself more dearly"... "Set your entreatments at a higher rate"... "Do not believe his vows, for they are brokers/ Not of that dye which their investments show/but mere implorators of unholy suits"[37]). La verginità diventa merce di scambio e in quanto tale, scrive William C. Carrol, si configura come "an irresistible challenge to possess, not a spiritual state but merely a physical condition"[38]. La verginità secondo Polonio è un "treasure" che possiede un valore commerciale spendibile ai fini di un matrimonio conveniente: egli sembra il primo a sperare in un avanzamento nella corte danese causato dall'eventuale unione coniugale della figlia con un principe "out of [her] star". In seconda battuta, Polonio esercita la propria autorità paterna manipolando Ofelia con pratiche discorsive che minano l'identità della ragazza fino a farla regredire ad una condizione infantile ("Think yourself a baby"). A differenza dei consigli terrorizzanti di Laerte, Polonio preferisce rimarcare la sua autorità con l'uso di veri e propri imperativi ("I must tell you/you do not understand yourself so clearly as it behoves my daughter and your honour", "You must not take them [the vows] for fire"). Infine, suggella il suo potere imponendo alla figlia il divieto di "give words or talk to the lord Hamlet". Negando le possibilità di un effettivo compimento della colpa, Polonio tenta di ristabilire l'ordine patriarcale. L'allontanamento etico e fisico dal luogo del presunto peccato, secondo Polonio, potrebbe essere l'origine dell'espiazione del peccato stesso. A questo punto la fanciulla, privata da Shakespeare della possibilità di controbattere agli ordini di Polonio, spaventata dalle

---

[36] Ivi, p. 190 (1, III, 90 e seguenti).

[37] Ivi, p. 198, vv. 106-134.

[38] W. C. Carrol, "The Virgin Not: Language and Sexuality in Shakespeare", D. Barker and I. Kamps (eds.) *Shakespeare and Gender: a History,* cit., pp. 283-301, citazione a p. 290.

due lezioni impostate sul timore che la perdita della castità produce, si abbandona alla manipolazione che la società patriarcale simboleggiata dal padre, dal fratello e poi anche da Amleto compie su di lei, cedendo al peso della sproporzione di ansia e di inquietudine che le viene gettata addosso.

Nella scena successiva in cui compare Ofelia si palesano gli effetti della strategia della paura. Dall'ultimo incontro con Amleto avvenuto nella sua stanza, la fanciulla esce visibilmente scossa e con ingenuità confessa i suoi turbamenti al padre ("Oh my Lord, Oh my Lord, I have been so affrighted!"[39]). Ofelia è terrorizzata dall'aspetto trasandato del principe e dal suo comportamento bizzarro non perché è una "bambina", come vuole sottolineare Bradley[40], ma perché è stata educata ad essere tale, a pensare a se stessa come una "green girl"[41] e a percepire il pericolo del peccato al contatto con Amleto. La paura, però, le fa sorgere il dubbio che la follia del principe danese non nasca affatto da un suo rifiuto d'amore, e quando Polonio le chiede quale possa esserne la causa Ofelia risponde: "My lord, I do not know; But truly I do fear it"[42]. Dopo, quindi, essere stata avvertita di non credere ai "vows" di Amleto e ai suoi falsi corteggiamenti frutto di emozioni estemporanee, la paura per lo strano comportamento del principe (la visita di costui nel *closet*) e il dubbio che egli non fosse affatto pazzo d'amore per lei prendono il sopravvento. Ofelia però si dimostra molto più abile del padre a dubitare che la pazzia di Amleto derivi dalla delusione amorosa ricevuta. A differenza di Polonio il quale non accantona per nulla i dubbi iniziali che lo avevano indotto a temere che Amleto "did but trifle/and meant to wrack thee [Ophelia]"[43], ma che anzi non esita nemmeno un istante a riconoscere in quella follia "the very ecstacy of love"[44] attribuendole persino una somiglianza con

---

[39] W. Shakespeare, *Hamlet,* cit., p. 233 (2, I, 72).

[40] A. C. Bradley, *La tragedia di Shakespeare*, cit. p. 153.

[41] W. Shakespeare, *Hamlet,* cit., p. 198 (1, iii, 100).

[42] Ivi, p. 234 (2, I, 81- 82).

[43] Ivi, p. 235 (2, I, 109-110).

[44] *Ibidem* (2, I, 99).

una sua giovanile debolezza ("And truly in my youth I suffered much extremity for love, very near this"[45]), Ofelia si dimostra invece notevolmente più arguta. Shakespeare ancora una volta esplicita l'acume della fanciulla in contrasto con la stolta cecità di Polonio. Questi, infatti, persino di fronte crudeltà di Amleto nei confronti di sua figlia nella "nunnery scene" continua a sostenere che la follia dell'eroe nasca dall'amore respinto di Ofelia ("But yet I do believe the origin and commencement of his grief sprung from neglected love"[46]).

Queste due lezioni di paura e prevenzione che vengono impartire ad Ofelia ad apertura del dramma appaiono apparentemente inspiegabili, fuori luogo e fuori misura, dal momento che non si sono ancora palesati né segni di interesse effettivo di Amleto nei confronti di Ofelia, né allusioni alla loro *liaison* pregressa che sarà invece testimoniata poco più avanti dalle lettere d'amore che Polonio sequestra alla figlia. Qual è dunque l'origine del timore percepito dai personaggi maschili che li spinge a dare lezioni di castità a Ofelia? E poi, da cosa nascerebbe questo smisurato interesse per la verginità femminile all'epoca di Shakespeare e cosa implica la necessità di preservarla?

Le paure legate al corpo femminile vengono esorcizzate e regolarizzate all'interno di discorsi patriarcali che sottendono alla conservazione della purezza. L'integrità sessuale e la sacralità del corpo femminile sembrano essere problematiche ricorrenti nell'epoca rinascimentale inglese. Se, infatti, nel ragionamento di Polonio la castità della figlia assume un valore economico, in discorsi di più ampia portata che riguardano la regina Elisabetta I essa acquisisce un valore politico. Nell'Inghilterra elisabettiana la nevralgica questione della verginità aveva risvolti sia sul piano politico sia su quello religioso-spirituale. Da un punto di vista politico, la propaganda attuata da Elisabetta I nel periodo di massima espansione geopolitica del regno coincise con le problematiche legate alla castità della regina:

---

[45] Ivi, p. 251 (2, II, 185-186).

[46] Ivi, p. (3, I, 175-177).

l'illibatezza veniva esibita come equivalente dell'invincibilità e dell'impenetrabilità del regno di fronte agli attacchi spagnoli[47]. Nonostante lo scetticismo e la misoginia manifestatasi nei primi anni della monarchia[48], la regina seppe costruire e portare avanti un progetto politico solido che durò circa quarant'anni. Il culto della verginità celebrato all'epoca trovò il suo riscontro oggettivo nella figura della regnante, e contribuì a tacitare le non poche rivalse dinastiche precedenti all'ascesa al trono della figlia illegittima di Enrico VIII. In questo contesto si preferisce parlare di "culto", termine così intriso di connotati religiosi, dal momento che l'immagine di Elisabetta I venne, di fatto, affiancata alla figura della Vergine Maria, seppure con rielaborazioni e reinvenzioni *ad hoc*. Tra le radicali riforme promosse dallo scisma anglicano, vi era, infatti, il non trascurabile rifiuto di riconoscere nella figura della Madonna il ruolo di madre di Dio. Le pratiche iconoclaste che seguirono alla riforma anglicana provvidero alla progressiva sostituzione iconografica del culto mariano con quello elisabettiano. Come scrive Marina Warner, "the image of the virgin body was the supreme image of the wholeness and the wholeness was equated with holiness"[49]. L'appropriazione della figura della Vergine Madre instaurò parallelismi con la castità della regina[50], sempre di più celebrata come feconda Gloriana[51] e lodata come Astrea, la vergine riformatrice. Nel suo studio sulla figura di Astrea e le connessioni con la raffigurazione simbolica di Elisabetta I Frances Yates ha analizzato la funzione che l'immagine mitologica aveva avuto sulla costruzione e il consolidamento del regno: "Questa propaganda"- scrive Yates-

---

[47] Ricordiamo che la sconfitta dell'Invincibile Armada nel 1588, battaglia che pose fine alla sanguinolenta ad estenuante guerra contro la Spagna, fu una delle più celebri vittorie inglesi contro il dominio spagnolo per il controllo commerciale-marittimo dell'Atlantico.

[48] C. Haigh, *Elizabeth I*, Longman, London, 1988.

[49] Marina Warner, *Sola fra le donne*, trad. it Attilio Carapezza, Sellerio, Palermo, 1980.

[50] Per un approfondimento sull'immagine della regina nella cultura elisabettiana si veda Louis Montrose, "*Shaping Fantasies*: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture", *Representations*, No. 2 (Spring, 1983), pp. 61-94.

[51] Steven Mullaney, "Mourning and Misogyny: Hamlet, The Revenger's Tragedy, and the Final Progress of Elizabeth I, 1600-1607", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 45, No. 2 (Summer, 1994), pp. 139-162, citazione a p. 145.

"abituò il pubblico a pensare a una Chiesa e ad un impero purificati, sotto sembianze femminili"[52]. Il corpo illibato della regina era ritenuto puro e fertile come una delle terre del Nuovo Mondo, la Virginia, il cui nome è per l'appunto ispirato alla sacrale impenetrabilità femminile di Elisabetta, e venne a coincidere con la stabilità e l'inespugnabilità del regno.

A rivelarsi minacciosa per Amleto è l'instabilità politica e la corruzione morale della Danimarca causata, secondo l'eroe, dalla sacralità deturpata del corpo femminile. Come si è già accennato nelle pagine precedenti, parti del discorso che Laerte rivolge ad Ofelia sono strettamente connesse, nella struttura e nei contenuti, ai dialoghi di Amleto con la madre. Le due lezioni di Laerte e Polonio risultano quindi funzionali, da un punto di vista drammaturgico, ai futuri attacchi misogini di Amleto nei confronti di Gertrude: la prima perché anticipa nei contenuti il tema del contagio sessuale, e introduce il linguaggio metaforico della botanica; la seconda perché fornisce un valido esempio di misoginia di impianto inquisitorio-accusatorio.

Se il timore del fratello e del padre di Ofelia si concentra sull'innocenza e sull'inesperienza della fanciulla, quello di Amleto nei confronti di Gertrude converge nel dramma del matrimonio incestuoso.

---

[52] Frances A. Yates, *Gli Ultimi drammi di Shakespeare*, trad. it, Carla Gabrieli, Einaudi, Torino, 1979, p. 5. Vedi anche dello stesso autore *Astrea: L'idea di Impero nel Cinquecento*, (trad. it.) Einaudi, Torino, 1978.

Già nel primo dei sette soliloqui[53] di Amleto si intravedono i temi chiave della tragedia, legati alla sfera della corruttibilità sessuale del femminile (la minaccia dell'incesto). Espressioni come "things rank and gross", "appetite", "frailty" e "incestuous", posti in apertura del dramma, trovano un comune denominatore nell'immagine adultera di Gertrude. Le accuse di Amleto alla madre coincidono con il biasimo per il disfacimento di un giardino edenico ormai ricoperto di "things rank and gross in nature", e scaturiscono dal dolore in lui provocato dal tradimento e dall'incesto. Janet Adelman sottolinea come i peccati di cui si sarebbe macchiata Gertrude, nell'ottica nevrotica del principe, non siano tanto attribuibili al concorso in uxoricidio, né all'incesto, né ascrivibili soltanto alla "uncontrolled sexuality"[54] della regina, quanto piuttosto alla natura sessualmente contaminata del suo corpo materno. In esso Amleto sintetizza la corruzione del mondo che lo circonda, come testimoniano i numerosi riferimenti al "rank" disseminati nel dramma (nei soliloqui, nel "Murder of Gonzago"[55], nel dialogo *vis-à-vis* con sua madre, e nel closet con Ofelia) in concomitanza di espressioni legate all'usurpazione e all'infezione. L'eroe ricorre a una terminologia connessa alla putredine ("rank") e

---

[53] "O that this too too sallied flesh would melt/Thaw, and resolve itself into a dew/Or that the Everlasting had not fixed/His canon 'gainst self-slaughter. O God, God/How weary, stale, flat, and unprofitable/Seem to me all the uses of this world!/Fie on't, ah, fie, tis an unweeded garden/That grows to seed; things rank and gross in nature/Possess it merely. That it should come thus:/But two months dead -nay, not so much, not two- /So excellent a king, that was to this/Hyperion to a satyr; so loving to my mother/That he might not beteem the winds of heaven/Visit her face too roughly. Heaven and earth,/Must I remember? Why, she would hang on him/As if increase of appetite had grown/By what it fed on. And yet, within a month/(Let me not think on't - Frailty, thy name is Woman),/A little month, or e'er those shoes were old/With which she followed my poor father's body/Like Niobe, all tears. Why she-/O God, a beast that wants discourse of reason/Would have mourned longer- married with my uncle, /My father's brother (but no more like my father/Than I to Hercules). Within a month, Ere yet the salt of most unrighteous tears/Had left the flushing in her galled eyes, /She married. O, most wicked speed! To post/With such dexterity to incestuous sheets, /It is not, nor it cannot come to good. /But break my heart, for I must hold my tongue!", in W. Shakespeare, Hamlet, cit., pp. 175-179.

[54] J. Adelman, *Suffocating Mothers*, Routledge, New York, 1992, p. 15.

[55] Si veda un esempio in queste battute affidate a Lucianus nel "Murder of Gonzago": "Thoughts black, hands apt, drugs fit, and time agreeing/Considerate season, else no creature seeing/Thou mixture rank, of midnight weeds collected/With Hecate's ban thrice blasted, thrice infected/Thy natural magic and dire property/On wholesome life usurp immediately". In W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 316 (3, II, 248-253).

all'offesa ("offence") che sarebbero, stando a quanto dimostra Altick, allusioni precipuamente sessuali[56]. Il critico sottolinea come la duplice significazione della parola "rank" a indicare elementi "fetidi" ("stinking", "lecherous heat") sia legata al concetto di colpa e corruzione morale ("offence"/ "offend"[57]). La madre ha il potere di contagiare, perché il suo stesso corpo è contaminato dalla maternità. Amleto, in quanto figlio nato da quel corpo materno cancrenoso, non può che venirne infettato. Colpevole, secondo Amleto, di tradimento, incesto e uxoricidio la regina avrebbe contaminato insieme alla sua carne anche quella del figlio: erede di una "sullied flesh" di cui non riesce a liberarsi, Amleto preferirebbe non essere mai nato, come confessa a Ofelia ("I could accuse me of such things that it would be better my mother had not borne me"[58]).

Il dramma di Amleto - la causa iniziale da cui si dipanano le altre disgrazie che comportano il completo disfacimento di tutti i componenti dei due nuclei familiari - si sviluppa, secondo Adelman, nel momento in cui Gertrude si dimostra inadempiente, agli occhi del figlio, nel suo ruolo di madre: "her failure to serve her son as the repository of [Hamlet's] ideal image by mourning him appropriately is the symptom of her deeper failure to distinguish properly between his father and his father's brother"[59]. A far scaturire la tragedia sarebbe quindi il mancato riconoscimento da parte di Gertrude delle divine qualità del re e delle diaboliche caratteristiche del fratello Claudio. La tragedia di Amleto sembra piuttosto scaturire dall'ossessione del protagonista per la verginità materna. Egli pare considerare la vedovanza di Gertrude come una rinnovata e ritrovata purezza virginale. L'umore saturnino del principe di Danimarca non sarebbe soltanto attribuibile alla prematura perdita del padre, e al matrimonio

---

[56] Per un approfondimento sul concetto di putrido e le sue connessioni con la sessualità si veda R.D. Altick, "*Hamlet* and the Odor of Mortality", *Shakespeare Quarterly* 5, 1954 , p. 167-176.

[57] Ivi, p. 173.

[58] W. Shakespeare, *Hamlet,* cit. p. 290 (3, I, 122-123).

[59] J. Adelman, cit., p.13.

incestuoso della madre con lo zio, ma anche alla disillusione per la nuova deflorazione di Gertrude compiuta da Claudio. Sfuggito al controllo di Amleto, quello della madre è un corpo materno già deflorato, che si è inoltre macchiato d'incesto; agli occhi del principe, quindi, esso non è più un oggetto desiderabile ma soltanto un elemento da vituperare perché contiene in sé il germe della contaminazione. Infatti, nella scena del *closet* si può osservare come il protagonista non alluda affatto all'uxoricidio, ma solo all'incesto compiuto dalla madre e che egli considera "such an act/That blurs the grace and blush of modesty"[60].

Qui Amleto conduce i suoi attacchi verbali contro Gertrude spinto da quella necessità di vendetta che gli era stata suggerita dal fantasma e che renderebbe il dramma un'incompiuta *revenge tragedy*:

> Ay, that incestuous, that adulterate beast,
> With witchcraft of his wit, with traitorous gifts-
> O wicked wit and gifts, that have the power
> So to seduce!- won to his shameful lust
> The will of my most seeming-virtuous queen[61].

La "colpa" che Amleto, sollecitato dal fantasma del padre di Gertrude, reitera con tanta insistenza nel corso del dramma pare essere inscrivibile in un sistema di simboli convenzionali adottati nel corso dei secoli per indicare il peccato e l'impurità. Violentemente adirato con colei che gli ormai considera solo una "pernicious woman"[62] in grado di contagiarlo con le sue carni peccaminose, Amleto è mosso da intenti matricidi[63]. Tuttavia, è il fantasma di Amleto padre a implorare il figlio di non macchiare la propria coscienza con atti impropri e

---

[60] I curatori dell'edizione Arden di *Hamlet,* Ann Thompson e Neil Taylor, sottolineano come in questo atto, dal verso 38 fino al verso 99 le accuse di Amleto verteranno soltanto sul matrimonio incestuoso e non sull'uxoricidio; in W. Shakespeare, cit., p. 338 nota 38.

[61] Ivi, p. 214 (1, V, 40-45).

[62] Ivi, p. 219 (1, V, 105).

[63] Cfr. 3, II, 386 ("I will speak daggers to her but use none"), p. 325. Confronta anche con 3, III, 385-86 ("Let not ever/The soul of Nero enter this firm bosom./Let me be cruel, not unnatural").

avventati ("But, howsomever thou pursues this act,/Taint not thy mind, nor let thy soul contrive/Against thy mother aught"[64]). Amleto sublima il desiderio di violenza con il linguaggio, lo strumento con cui sente di avere maggiore confidenza. La violenza verbale inflitta a Gertrude nel *closet* (e che in alcune performance di fine Settecento, come vedremo, diventerà anche fisica) rimanda non solo al primo soliloquio in cui l'eroe allude alla presunta sessualità straripante della madre, ma rinvia anche quelle parole che feriscono "like a dagger into [Gertrude's] ears", e spezzano il cuore della regina ("Oh Hamlet, thou hast cleft my heart in twain"[65]). Ciò che Amleto infligge a Gertrude nel *closet* è una vera e propria tortura psicologica mossa con l'intento di torcerle il cuore ("let me wrist your hearth"[66]), e di generare al contempo sofferenza e paura. Tormentato dall'idea della colpa, al pari di Lady Macbeth che si sfrega disperatamente le mani per cancellare le macchie di sangue omicida, Amleto trasmette alla regina la percezione che egli ha del proprio peccato originale per indurre in lei il desiderio di un'espiazione:

O Hamlet, speak no more!
Thou turn'st mine eyes into my very soul,
And there I see such black and grained spots
As will not leave their tinct [67].

Le parole violente del principe costringono Gertrude a guardare dentro se stessa e a riconoscere la presenza di macchie indelebili ("spots") che le hanno ormai deturpato la coscienza. L'impurità per Ricoeur è solo il primo dei tre momenti costitutivi della colpa, seguito dalla percezione del peccato e dall'ammissione di colpevolezza. La consapevolezza dell'impurità determina nell'individuo la cognizione della colpa e della conseguente punizione[68]. Il concetto del puro e dell'impuro si fonda sul

[64] Ivi, p. 218 (1, V, 84-86).

[65] Ivi, p. 349 (3, IV, 154).

[66] Ivi, p. 337 (3, IV, 32).

[67] Ivi, p. 342 (3, IV, 87-90).

[68] P. Ricoeur, cit., p. 354.

simbolismo della macchia come "prima tappa linguistica e semantica del sentimento di consapevolezza, e anzitutto, della confessione dei peccati"[69]. L'onta rivela l'impurità laddove è presente, e ha un rapido effetto castigatore perché imprime un segno riconoscibile, un marchio. Solo attraverso la constatazione del peccato Gertrude può espiare la propria "colpa"[70] e con lei Amleto, il quale spera nella riappacificazione col purificato corpo materno per liberarsi del peso della sua carne corrotta. In questo frangente Amleto sembra quasi assumere il ruolo di confessore il cui compito consiste nel guidare Gertrude all'espiazione dei peccati:

Hamlet: Mother, for love of grace,
Lay not that flattering unction to your soul
That not your trespass but my madness speaks.
It will but skin and film the ulcerous place,
Whiles rank corruption, mining all within,
Infects unseen. Confess yourself to heaven;
Repent what's past; avoid what is to come;
And do not spread the compost on the weeds
To make them ranker[71].

Nel passo citato Amleto torna nuovamente a insistere sul concetto di macchia, ma lo fa trasformando la "spoil" in "unction" - un'unzione intesa non soltanto nell'accezione cristiana di benedizione, ma come unguento indelebile che corrode e infetta al pari di un'ulcera. Questo linimento, che è sì lusinghiero ("flattering") ma infettivo, qui non può che essere interpretato in chiave sessuale come liquido seminale che avvelena il giardino della Danimarca con la sua natura marcia ("rotten"). Il termine "trespass", nell'accezione di colpa da attribuire al superamento di un eccesso, indica non tanto il limite morale della decenza travalicato dalla madre con le nozze incestuose, quanto

---

[69] Ivi, p. 284.

[70] Cfr anche S. Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning*, The University of Chicago Press, chcago and London, 1980.

[71] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 348 (3, IV, 142-150).

piuttosto la soglia imenale che, secondo Amleto, sarebbe stata nuovamente oltrepassata dallo zio usurpatore.

Con versi così ricchi di allusioni cristiane ("unction", "confess", "heaven", "repent", "avoid") Shakespeare pare voler accostare Amleto alla figura del confessore che esime la madre dal compiere ulteriormente il peccato di coricarsi con Claudio[72] e che la esorta a praticare l'astinenza da quegli appetiti sessuali menzionati in precedenza ("Refrain tonight/And that shall lend a kind of easiness/To the next abstinence, the next more easy"[73]). Quando però il desiderio di vendetta prende il sopravvento sugli intenti moralizzatori del protagonista, sono nuovamente le ingiurie nei riguardi delle facili concessioni sessuali di Gertrude a imporsi. Per non dar sospetto dei suoi propositi omicidi, Amleto lascia che Claudio continui a dare alla regina "a pair of reechy kisses" e a conficcarle i suoi "damned fingers" nel collo[74].

In queste pagine si è cercato di dimostrare come le strategie della paura messe in atto da Laerte e Polonio nei confronti di Ofelia rimandino alle pratiche compiute da Amleto per terrorizzare Gertrude ed indurla all'espiazione dei suoi peccati di natura sessuale. In entrambi i casi, il *climax* verbale raggiunto dai personaggi maschili si focalizza sulla negatività della sessualità femminile, temuta come luogo d'origine di vergogna e depravazione. Si è notato, inoltre, come Shakespeare progressivamente metta a tacere le sue due eroine negando loro la possibilità di controbattere alle infamanti accuse ricevute". Le veemenza verbale costituita da un linguaggio che assale e ferisce, e che nei dibattiti femministi odierni assume il nome generico di *hate speech* (discorso dell'odio) costituisce la cifra stilistica con cui

---

[72] "Goodnight, but go not to my uncle's bed", (3, IV, 158) p. 349.

[73] Ivi, p. 350 (3, IV, 163-165).

[74] Il riferimento alle dita moleste inevitabilmente rimanda ai "long purples" - le orchidee selvatiche che le caste vergini chiamano pudicamente "dead men's fingers" - che Ofelia intreccia poco prima di scivolare in acqua e menzionati proprio da Gertrude nel suo *récit* lirico. Cfr. anche C. F. Otten, "Ophelia's *long purples* or *dead men's fingers*", *Shakespeare Quarterly* 30, 3 (Summer 1979), pp. 397-402.

Amleto si scaglia tanto contro sua madre quanto contro Ofelia. Vittima delle strategie del terrore messe in atto dagli uomini della corte di Elsinore, costei diventa, al pari di Gertrude, oggetto della misoginia di Amleto: egli rovescerà addosso a Ofelia e al femminile intero, per lui incontrollabile e minaccioso, tutte le sue angosce maschili. Prima però di analizzare i discorsi dell'odio di Amleto sarà opportuno soffermarsi sui capi d'imputazione che pendono su Ofelia.

1.2 Capi di imputazione

Le accuse di cui Ofelia è vittima appaiono "sproporzionate" al ruolo che la fanciulla ricopre nel dramma e alla pericolosità effettiva che produce. Il primo e più gravoso capo d'imputazione che pende sulla vittima sembra attribuibile all'associazione tra Gertrude e Ofelia stabilita dal principe. La furia violenta che Amleto esercita nei confronti di sua madre nella scena del *closet* presenta elementi che attestano la sua percezione dell'osmosi tra le due figure:

O shame, where is thy blush?
Rebellious hell,
If thou canst mutine in a matron's bones,
To flaming youth let virtue be as wax
And melt in her own fire [75].

Se la carne "matura" è debole, secondo Amleto, c'è da aspettarsi che quella "giovane" lo sia maggiormente. Il chiaro contrasto tra i "matron's bones" della regina e la "flaming youth" di Ofelia che si scioglie al peccato come cera fusa, dimostra la misura in cui l'eroe percepisce una continuità tra le due figure femminili.

[75] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 342 (3, IV, 79-83).

Wilson, Barker, Adelman e altri critici[76] concordano sul fatto che Amleto attribuisca le colpe di Gertrude direttamente alla giovane. Barker, ad esempio, ipotizza che, nel chiedere a Ofelia se fosse onesta ("Are you honest? Are you fair"?) Amleto avrebbe aggunto tra sé e sé "so my mother seemed"[77]. Il critico ritiene inoltre che la giovane, "symbol and scapegoat of her kind", assuma agli occhi dell'eroe "the guise of his mother the harlot"[78]. Secondo Adelman Amleto assimila le due figure femminili, perché vede in Gertrude il corpo contaminato della "madre" e in Ofelia il corpo contaminante di una "potential mother"[79] che potrebbe generare una prole dei peccatori mostruosi ("breeder of sinners"[80]). L'osservazione di Adelman risulta convincente, ma occorre anche tener conto del fatto che la tragedia di Ofelia nasce perché Amleto, così abile nel discernere i pregi di suo padre ("So excellent a king", "Hyperion"[81]) dai difetti di suo zio ("a satyr"[82]) e nell'attribuire alla madre l'incapacità di saper fare altrettanto, non riesce a distinguere le due figure femminili. L'eroe, infatti, teme che la sessualità prorompente di Gertrude e, per analogia, di Ofelia lo possa infettare, ma al contempo sembra egoisticamente ignorare che la sua personale angoscia nei confronti del corpo femminile possa "contaminare" gli altri personaggi e determinare la loro catastrofe. Polonio, Ofelia, Laerte, Gertrude, Claudio muoiono tutti a causa sua.

Oltre che l'evidente paranoia di Amleto dinnanzi alla femminilità, è l'utilizzo di una simbologia legata al nodo "amore-morte" a rendere ancor più saldo il legame tra Gertrude e Ofelia. Valerie Traub ha

---

[76]Circa l'idea che Amleto proietti su Ofelia le sue ire verso la madre vedi anche J. Adelman, *Suffocating Mothers*, cit; J. D. Wilson, *What Happens in Hamlet*, cit.; H. Jenkins, "Introduction to *Hamlet"*, Methuen, London, 1982; Fredericka Raymond Beardsley Gilchrist, "The true story of Hamlet and Ophelia" (1889), in Ann Thompson, Sasha Roberts (eds.) *Women Reading Shakespeare,* cit.

[77]Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, vol. 1, Princeton University Press, Princeton, 1952, p. 78.

[78] Ivi, p. 79.

[79] J. Adelman, cit., p. 14.

[80] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 290 (3, I, 120-121).

[81] Ivi, p. 177 (1, II, 139-140).

[82] *Ibidem*, verso 140.

evidenziato come in entrambe le figure la sessualità femminile, condensata metaforicamente nell'immagine del letto nuziale, trovi il suo corrispettivo nella simbologia legata alla tomba. Per quel che concerne Gertrude, il letto è il luogo tanto dell' "incestuous pleasure"[83] quanto della morte, come era già stato sottolineato dall'attrice che interpreta la regina nella recita del "Murder of Gonzago" ("A second time I kill my husband dead/When second husband kisses me in bed"[84]). Per Ofelia, ormai in preda alla follia, il letto coincide con l'immagine lasciva dell'alcova in cui si è consumato prematuramente un amore nato con la promessa del matrimonio:

Before you tumbled me
You promis'd me to wed.
He answers: So would I 'a' done, by yonder sun
An thou hadst not come to my bed[85].

E, infatti, all'immagine voluttuosa del letto si sostituisce presto quella del *deathbed*, prefigurazione di un imminente suicidio:

And will he not come again?
And will he not come again?
No, no, he is dead;
Go to thy deathbed;
He never will come again [86].

Il talamo di Ofelia coincide con la sua tomba e diventa, così, meta del necrofilo desiderio sessuale di Amleto che vi si getterà sopra. Piangendo la morte della potenziale nuora ("I hop'd thou shouldst have been my Hamlet's wife"[87]) Gertrude cosparge la fossa di fiori, come se si trattasse di un letto nuziale ancora intatto ("I thought thy bride-bed

[83] Ivi, p. 333 (3, III, 90).
[84] Ivi, p. 310 (3, II, 178-180).
[85] Ivi, p. 378 (4, V, 62-66).
[86] Ivi, p. 389 (4, V, 182-186).
[87] Ivi, p. 427 (5, I, 232).

to have deck'd, sweet maid/And not have strew'd thy grave"[88]). La connessione tra Ofelia e Gertrude non si rivela soltanto attraverso la sessualità femminile, ma anche attraverso lo spettro della morte che la sottende. Mentre, però, il corpo sessuato di Ofelia recupera la purezza primigenia mutando da "sullied flesh" a "unpolluted flesh"[89] e si depura tramite la morte per acqua, il corpo di Gertrude, invece, in quanto contaminato dal *materno*[90], è talmente corrotto da non poter essere purificato da alcun unguento, né tantomeno attraverso la confessione, il pentimento o una "assumed virtue". Come Eva[91], anche Gertrude agli occhi del principe ha perso la possibilità di accedere a quell'Eden che era la Danimarca, perché ha ceduto alla diabolica tentazione sensuale di Claudio-serpente ("The serpent that did sting [Hamlet's] father's life/Now wears his crown"[92], dirà il fantasma ad Amleto).

Le analogie tra Ofelia e Gertrude non sono costituite esclusivamente sul piano semantico, ma riguardano anche la struttura drammaturgica: a ben vedere le invettive misogine che Amleto scaglia contro la madre presentano le medesime modalità degli attacchi verbali che egli rivolge a Ofelia. L'assimilazione tra le due figure trova riscontro in primo luogo nella terminologia utilizzata dall'eroe: come Laerte nella lezione edificante di cui si è detto in precedenza, anche Amleto nella "nunnery scene" ricorre a una metafora botanica. Egli, infatti, sostiene che la virtù, come una pianta marcia, non si rettifica nonostante vi si innesti un seme puro ("For Virtue/ cannot so inoculate our old stock but we shall relish of it"[93]). Ma dal momento che anch'egli è stato generato da un "old stock" materno corrotto, si dichiara "proud, revengeful, ambitious, with more offences at my back

---

[88] *Ibidem* (5, I, 232-234).

[89] *Ibidem*, verso 228.

[90] Adelman, cit., p. 27.

[91] Anche Janet Adelman ha approfondito questo parallelismo tra Eva e Gertrude nel già citato *Suffocating Mothers*.

[92] W. Shakespeare, *Hamlet*, p. 214 (1, V, 38-9).

[93] Ivi, p. 290 (3, I, 116-117)

that I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in"[94]. Ritornano in questo passo i riferimenti alla "offence" di cui parlerà il *gravedigger* quando, scavando la fossa di Ofelia, avrà un *lapsus linguae* (invece di dire che la giovane è morta *se defendendo* egli afferma che è deceduta *se offendendo*[95].

Da un punto di vista stilistico sia la scena del *closet* con Gertrude, sia la "nunnery scene" con Ofelia sono caratterizzate da uno scarso spazio dialogico: si tratta piuttosto di lunghi monologhi che l'eroe recita con se stesso, sfoghi d'ira privi di un reale confronto dialettico con l'interlocutore. Alla fine di entrambi, Amleto indugia e si dilunga nei suoi improperi, e va e viene dalla scena senza mai riuscire a essere risoluto e incisivo.

Le colpe attribuibili ad Ofelia, dovute precipuamente alla sua natura femminile infetta come il corpo di Gertrude, trovano un tragico *climax* proprio nella "nunnery scene", stigmatizzata dal Dott. Johnson come momento di "useless and wanton cruelty"[96], in cui l'eroe perde il proprio controllo e la dignità di principe adottando un "language of a temporary alienation"[97]. Wilson sostiene che il vituperio di Amleto nei confronti di Ofelia rispecchi la volontà di riscatto e di vendetta che costui avrebbe verso la madre. Secondo il critico, la scena

> is the clue to his strange conduct towards Ophelia and his equally strange language about her to Polonius. Hamlet felt himself involved in his mother's lust; he was conscious of sharing her nature in all its rankness and grossness; the stock from which he sprang was rotten[98].

Amleto, dunque, si sentirebbe infettato dalla colpa della madre, nel cui corpo sessuato riconosce un'analogia con Ofelia: dopo aver riflettuto sulle minacce che la bellezza arrecherebbe alla castità della donna e

---

[94] *Ibidem*, versi 123-126.

[95] Cfr. p. 410 (5, I, 9-13).

[96] Johnson viene citato da R. S. White, "The Tragedy of Ophelia", *A.R.I.E.L.,* 9.2, April 1978, p. 46.

[97] Definizione adottata da Charles Lamb, citato in Granville-Barker in *Prefaces to Shakespeare: Hamlet,* Batsford, 1963, p. 215.

[98] J. D.Wilson, cit. p. 42

sull'effetto devastante che la bellezza femminile, mascherando la depravazione, sarebbe in grado di produrre, Amleto conclude che "this was sometimes a paradox, but now the time gives it proof"[99]. Questo assurdo paradosso che Amleto rintraccia anche nel comportamento di Ofelia sarebbe scaturito dalla condotta spregevole di Gertrude. Solo il rito matrimoniale sembrerebbe poter porre fine all'impurità sessuale. Tuttavia, per Amleto, esso non può bastare a redimere le colpe; al contrario, non farebbe altro che legittimare l'unione fedifraga e incestuosa di Gertrude e Claudio. Per questo motivo, il principe dichiara la sua intenzione di bandire le future unioni coniugali, tra cui quella possibile tra lui e Ofelia, a esclusione di quelle già officiate: "Those that are married already – all but one- shall live. The rest shall keep as they are"[100].

Ma poiché Amleto ritiene di aver ereditato la disonestà del corpo materno, si rende anch'egli artefice di paradossi. Nei suoi discorsi a Ofelia il principe mistifica la realtà[101] ("I loved you once"/"You should not have believed me"/ "I loved you not") a discapito della giovane. Costei, infatti, viene messa nella condizione di non poter controbattere argomentando. Ciò sarebbe attribuibile al fatto che il linguaggio di Amleto è costituito da un continuo slittamento di piani logico-argomentativi e di alterazioni del destinatario cui il messaggio è rivolto. Come ha osservato Coleridge, una delle caratteristiche del linguaggio di Amleto è l'astrazione: la "morbid sensibility" dell'eroe non può che nascere da un "overbalance of imagination"[102], ossia uno squilibrio tra elementi sensibili esteriori, e altri interiorizzati in maniera astratta, indefinita, indecifrabile. Come accade nel primo soliloquio in cui Amleto passa da una considerazione generale del suo malessere interiore ad una particolarizzazione dell'origine di esso, anche in questa invettiva misogina l'eroe sposta il piano logico-argomentativo

---

[99] W. Shakespeare, *Hamlet,* p. 289 (3, I, 114).

[100] Ivi, p. 292 (3, I, 146-148).

[101] Si veda R. S. White, cit., p. 46.

[102] S.T. Coleridge, "Lectures on the Characteristics of Shakespear" (1813), in J. Bate, *The Romantics on Shakespeare*, Penguin, London, 1992, p. 135.

dall'osservazione universale a una riflessione specifica riguardante la madre, per poi rivolgersi a tutto l'universo femminile di cui Ofelia è parte. Amleto riconduce il comportamento della figlia di Polonio all'esempio negativo offerto da Gertrude. Tale operazione analogica è ben resa dall'alternanza del pronome *you/thou* e dal cambiamento di soggetto delle frasi pronunciate dall'eroe. É, infatti, plausibile che Amleto oltre a rivolgersi a Ofelia (e a Polonio e Claudio nascosti a spiare) abbia anche in mente un quarto personaggio sempre persistente nei suoi pensieri: la madre[103].

La crudeltà della "nunnery scene" risulta in disaccordo con l'eleganza con la quale Amleto aveva salutato la giovane al termine del suo più intenso soliloquio ("The Fair Ophelia"! Nymph, in thy orisons/Be alla my sins rimembered"[104]). Secondo Wilson, l'ironia e l'affettazione che si celano dietro questa frase sono presagio del turbinio d'insulti che seguiranno di lì a poco e che hanno come oggetto i "sins" di cui Amleto aveva fatto menzione poco prima. Occorre anche ricordare, come fanno Wilson e Jenkins, che non era stato Amleto a rifiutare Ofelia bensì il contrario[105]: è infatti la giovane a negarsi all'amante su ordine di Polonio. Costretta dal vincolo dell'obbedienza a fare da esca al re e al padre, e testimone di una delle più strazianti meditazioni dell'eroe sulla condizione umana, Ofelia si trova anche a dover affrontare le ingiunzioni misogine che il principe le rivolge.

Accostare un personaggio letterario nato dal genio da Shakespeare oltre quattrocento anni fa e già preesistente nelle fonti utilizzate dal drammaturgo[106] all'attuale dibattito sullo *hate speech* potrebbe risultare un po' avventato. Tuttavia, sembra opportuno evidenziare che alcune delle procedure e convenzioni misogine presenti nel testo shakespeariano sono molto attuali e ancora oggi praticate.

---

[103] J. D. Wilson, cit., p. 132.

[104] Il soliloquio in questione è il celeberrimo "to be or not to be"; 3, I, 55-88, pp. 284-287.

[105] J Wilson, cit., p. 128; cfr. anche "Introduction" to W. Shakespeare, *Hamlet,* ed. by H. Jenkins, cit., p. 150.

[106] Crf. G. Melchiori, *Shakespeare,* Laterza, Bari, 2005, pp. 409-429.

L'etichetta di *hate speech* comprende quei discorsi che incitano all'odio razziale, all'insulto di genere e ad altri tipi di violenza verbale di tipo discriminatorio. Il potenziale offensivo del linguaggio fa riflettere sulla capacità che le parole possiedono di agire e di ferire[107]. L'offesa verbale ricorre a una terminologia legata alla sfera sensoriale, dal momento che questa ferisce e umilia al pari di una violenza fisica e produce lo stesso istantaneo disorientamento. L'insulto, e più in generale l'offesa, scrive Judith Butler in *Excitable Speech. A politics of the Performative,* hanno la capacità, a seconda del contesto in cui vengono pronunciate, di "mettere fuori controllo l'interlocutore"[108] causandogli incapacità di contestualizzazione e minando la sua sopravvivenza linguistica. In altre parole, pongono l'interlocutore nella potenziale posizione di non poter controbattere con enunciati argomentativi e di essere costretto al silenziato[109]. La minaccia, che si configura come conseguenza di una sopraffazione verbale, è un atto linguistico che, scrive Butler,

> registra una certa forza del linguaggio (...) e presagisce una forza conseguente. Ma mentre la minaccia tende a produrre un'attesa, la minaccia della violenza distrugge la possibilità stessa dell'attesa: si dà inizio ad una temporalità in cui ci si aspetta la distruzione di ogni aspettativa[110].

Nell'uso del linguaggio offensivo, inoltre, emerge la preminenza di un "soggetto sovrano"[111] che domina sull'altro attraverso la reiterazione delle accuse; queste sono sia atti illocutori (che nel dire fanno quello che dicono, e cioè insistono su un'ingiunzione che vale e sembra applicarsi nel momento stesso in cui viene pronunciata) sia perlocutivi (che nel momento in cui vengono pronunciati, producono degli

---

[107] Richard Delgado e Mari Matsuda (eds), *Words that Wound*, Westview Press, Boulder, 1993.

[108] J. Butler, *Parole che Provocano* (trad. it. Sergia Adamo), Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, p. 5.

[109] Ivi, p. 4.

[110] Ivi, p. 6.

[111] Ivi, p. 23.

effetti[112]). Poiché lo *hate speech* ha delle implicazioni negative sull'interlocutore cui viene rivolto, esso diventa non solo un tramite per comunicare idee offensive, ma anche una "forma di condotta"[113] resa attraverso il messaggio.

Nella "nunnery scene" la prima forma di discriminazione sessuale si compie attraverso la negazione della verità sostenuta da Ofelia. Lo scopo del diniego è offendere la fanciulla e minarne la credibilità. Dopo aver restituito le "remembrances" ricevute da Amleto, Ofelia è vittima dell'inganno: il principe le nega di averle mai dato doni o scritto lettere ("No, not I, I never gave you aught"[114]). Nel negare la verità affermata dalla giovane, Amleto mostra quella medesima abilità retorica con cui manipola i discorsi di Gertrude. Prontamente, però, la giovane risponde "You *know right well* you did"[115]. Dopo questa sorta di rivendicazione del diritto di verità, Ofelia procede nell'argomentare ciò che ha appena asserito così da discolparsi dalle accuse di ingenuità e falsità che gravano su di lei ("And with them words of so sweet breath composed/ As made these things more rich"[116]). Così, però, la giovane si espone al rischio della derisione e dell'insulto di Amleto, e si rende facile presa di un crescendo di accuse concernenti la sua sessualità. "Are you honest?", "Are you fair?" la incalza il protagonista, rivolgendole la medesima osservazione che aveva fatto in precedenza a Polonio (2, 2,175). In questa scena Amleto aveva associato Ofelia a un "good kissing carrion" - ovvero una carne la cui decomposizione è alimentata dal "sun" (un rimando al gioco di parole tra *sun* e *son* già presente in 1, 2, 67) - e aveva ammonito il consigliere del re a non lasciare che sua figlia camminasse alla luce del sole ("walk i'th' sun") per non farle correre il rischio di una malaugurata "conception"[117]. E

---

[112] Cfr. J. L. Austin, *Come fare cosa con le parole* (trad. it. Marietti), Genova, 1987.

[113] J. Butler, *Parole che Provocano*, cit., p. 23.

[114] *Hamlet,* cit., p. 288 (3, 1, 95).

[115] *Ibid.*, 3, 1, 96. Il corsivo è mio, a porre l'accento sull'ostinata sicurezza con cui l'eroina ribadisce quella verità che anche il lettore ha avuto modo di sondare precedentemente.

[116] *Ibidem*, versi 97-99.

[117] Ivi, p. 251 (2, II, 178-180).

poco dopo ancora il principe era tornato sull'argomento paragonando Polonio a Jefte, figura paterna del Vecchio Testamento che aveva sacrificato la figlia assorta a sorvegliare la sua castità[118]. Il parallelismo condotto da Amleto aveva già destato sospetti in Polonio ("still harping on my daughter"), senza, tuttavia, che questo si allarmasse per la figlia[119].

Il vero e proprio attacco misogino di Amleto è reso con enfasi dalla quintupla reiterazione della parola "nunnery". Nella duplice accezione di "convento" e "bordello" il riferimento risulterebbe decisivo ai fini dell'accusa rivolta alla castità di Ofelia. Come detto a proposito dei *discorsi dell'odio* la ripetizione dell'accusa ha la valenza di un colpo inferto più volte, e mira allo sfinimento emotivo dell'interlocutore interessato. D'altra parte, Amleto aveva dichiarato di poter esercitare liberamente il potere di insultare Ofelia perché fermamente convinto di essere giustificato dalla violenza vendicativa che lo muove ("I am very proud, revengeful, ambitious").

Secondo Judith Butler nella nostra contemporaneità è il potere stesso a produrre e ratificare l'*Hate Speech*, stabilendo cosa può essere detto e come. La fase di assoggettamento verbale delle minoranze avviene proprio grazie al potere interlocutorio di offendere e di esercitare una superiorità sul piano linguistico. L'esercizio della facoltà

---

[118] Per uno studio della figura di Jefte in associazione a Ofelia si rimanda all'articolo di James G. McManaway, "Ophelia and Jephtha's Daughter", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 21, No. 2 (Spring, 1970), pp. 198-200.

[119] Oltre a generare ansie interne al dramma, poiché coinvolgono i protagonisti stessi, la sessualità della fanciulla dà luogo a diatribe critiche. Se si osservano le riflessioni condotte da alcuni studiosi di rilievo nel corso dei secoli, sembra che il nodo della "questione Ofelia" sia tutto riconducibile alla sua presunta o reale castità. In maniera ironica Grabstein aveva rifiutato di prendere parte a questa accesa discussione sulla moralità di Ofelia non schierandosi né con coloro che sostenevano l'illibatezza dell'eroina, come Jenkins, F. A. Marshall (*A Study of Hamlet,* 1875), James Drake, George Stubbes, Charles Bucknill, Anne Jameson, Henry Mercer Graves, né con i detrattori di essa, tra cui spiccano P. Mc Donnel, L. Tieck e L. Borne, e Rebecca West (*The Castle and The court*). Per un excursus sulla recezione critica dell'*Amleto* nei secoli e in particolare sulla figura di Ofelia, si veda D. Farley-Hills, *Critical Responses to Hamlet*, AIM Press, New York, 1996, vol. 1-4. A destare curiosità e scalpore sono in particolare le allusioni sessuali di Ofelia presenti nel dialogo con Laerte, con Amleto nella scena del "Murder of Gonzago" e nella scena della follia. Il linguaggio osceno dell'eroina verrà sistematicamente censurato e corretto nelle performance fino alla fine dell'Ottocento, come avremo modo di vedere nel prossimo capitolo dedicato alle performance dell'eroina sul palcoscenico.

di controllo e di minaccia sulle donne che Amleto detiene in quanto esponente dell'ordine patriarcale si determina *in primis* attraverso il linguaggio. Nella sua furia misogina il principe stigmatizza l'impurità sessuale di Ofelia con un'incessante calunnia. Le sue minacce suonano improrogabili: l'intimazione di chiudersi in convento per sfuggire alla calunnia distrugge ogni possibilità di contraddittorio da parte di Ofelia e non sollecita il confronto dialettico, ma ostacola gli spazi comunicativi dell'interlocutore. Nell'ingiunzione che rivolge a Ofelia prima di congedarsi con l'ultimo "To a nunnery, go!", Amleto muove accuse al genere femminile in generale, ai trucchi cui le donne ricorrerebbero per ingannare gli uomini nascondendo loro la "wantonness"[120] che le caratterizza. Spostando di continuo l'accusa dal particolare al generico, Amleto confonde Ofelia e contribuisce a produrre in lei uno smarrimento emotivo che troverà definitivo compimento a seguito dello shock causato dall'assassinio di Polonio[121]. Completamente sopraffatta da tale violenza verbale, Ofelia non può che invocare il cielo, un'entità superiore che trascende la debolezza umana. Perdendo la capacità di rispondere alle offese con la determinazione mostrata ad apertura della scena, a Ofelia non resta che cedere all'incredulità e all'autocommiserazione:

O, what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, scholar's, soldier's, eye, tongue, sword,
Th' expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form,
Th' observ'd of all observers- quite, quite down!
And I, of ladies most deject and wretched,
That suck'd the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason,
Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;
That unmatch'd form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy. O, woe is me

---

[120] *Hamlet,* p. 291 (3, I, 144).

[121] Si veda J. D. Wilson, cit, p. 262 ("Ophelia goes mad and drowns herself, and for these disasters he is the solely to blame"). Cfr. anche Valerie Traub "Jewels, Statues and Corpses: Containment of Female Erotic Power in Shakespeare's Plays", in D. Barker, I. Kamps, cit., pp. 123-124.

T' have seen what I have seen, see what I see![122]

Il clima di sorveglianza, la clausura e il predominio maschile hanno ormai reso Ofelia una creatura docile e fragile. Da questo momento in poi, secondo Wilson, "Ophelia becomes identified in his mind with the *Frailty whose name is Woman*, and that in turn leads to thoughts of his own *sullied flesh"*[123]. Ed è proprio la fragilità emotiva, caratteristica *proverbiale* della donna, a realizzare un crescendo di colpe che terrorizzano e sovrastano la giovane.

A ben vedere, però, la fragilità emotiva non è solo appannaggio dell'universo femminile, bensì di ogni individuo[124]. Laerte, ad esempio, distrutto dal dolore per la morte della sorella, non riesce a frenare le lacrime e a concepire la sua vendetta; pur desiderando liberarsi di quella femminea debolezza che lo sfibra ("the woman will be out"), egli sa che la natura "umana" deve pur fare il suo corso ("it is *our* trick"[125]):

Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears; but yet
It is our trick; nature her custom holds,
Let shame say what it will. When these are gone,
The woman will be out. Adieu, my lord.
I have a speech of fire, that fain would blaze
But that this folly drowns it[126].

Anche per Amleto la debolezza è elemento angosciante, perché lo rende incapace di portare a compimento la sua vendetta. L'eccessivo *pathos* emotivo che l'eroe dimostra nel primo soliloquio, e in numerosi altri

---

[122] *Hamlet,* p. 292-293 (3, I, 149-160).

[123] J. D. Wilson, *What happens in Hamlet,* p. 133.

[124] Come sostiene Paul Ricoeur nel già citato libro *Finitudine e colpa*, l'uomo è ontologicamente destinato a fallire, e la fallibilità umana deriva da una "sproporzione dell'io a se stesso" (p. 69). Questa dualità genera nell'uomo un senso di fragilità che non è soltanto luogo del male, e neppure soltanto origine della decadenza dell'uomo, ma è anche e soprattutto "capacità del male" (p. 217). L'inquietudine umana, la continua discrepanza tra il sé e il se medesimo, afferma Ricoeur, rappresenta il potere del fallimento, la "potenzialità del peccato" (p. 241).

[125] W. Shakespeare *Hamlet*, p. 409 (5, I, 183-188).

[126] *Ibid.* (5, I, 183-188).

punti del dramma, può essere letto come frutto di una sproporzione originata dall'umano desiderio di felicità e dalla costante paura di smarrirla. Si è già evidenziato come in questo primo monologo dell'eroe siano presentati i temi-chiave della tragedia legati alla sfera della sessualità e della corruttibilità femminile. Per esprimere la rabbia nei confronti di quell'essere che egli considera inferiore, ferino, non dotato d'intelletto qual è la madre e la donna in generale ("she - a beast that wants discourse of reason/Would have mourned longer"), Amleto ricorre a due proverbi diffusi in epoca elisabettiana. Con il primo ("appetite comes with eating"[127]) il principe si riferisce alla madre[128], come affetta da appetiti sessuali insaziabili ("She would hang on him/As if increase of appetite had grown/By what it fed on"). Al verso successivo Amleto ricorre ad un altro proverbio misogino piuttosto diffuso nell'epoca di Shakespeare secondo il quale la donna incarna la fragilità umana ("Frailty, thy name is Woman").

La "fragilità" (dal latino *frangere*, ossia elemento facile a rompersi, caduco, soggetto a soccombere) è la piaga di Amleto. Non è un caso che Shakespeare inserisca questo termine in una frase incidentale che interrompe e cristallizza il monologo del protagonista. Ma se la donna impersona la fragilità emotiva, secondo quanto afferma l'eroe, allora anch'egli sembra possedere degli elementi femminile in quanto affetto da debolezza caratteriale. In questo, come in altri momenti di *hysterica passio*[129] in cui affiora la natura nevrotica e isterica del protagonista che verrà riconosciuta, secoli dopo, da Freud e Jones, Amleto si avvicina alla figura de Re Lear "afflitto" dall'abbandono delle figlie. La nevrosi di cui soffre Amleto, più che derivare da un complesso edipico freudiano (desiderio sessuale del figlio *per* la madre), proverrebbe, secondo Jaqueline Rose, dal desiderio e dall'orrore che l'eroe prova

---

[127] Vedi nota all'edizione Arden di *Hamlet* (I, 2, vv 144-5), p.177.

[128] Nella scena precedente l'aveva definita "Madam" rifiutandole l'appellativo di "madre". Cfr. Ivi, pp. 171, 175 (1, 2, versi 73, 76, 120).

[129] William Shakespeare, *King Lear,* atto 2 scena IV.

nell'identificarsi *con* la madre[130]. Coppelia Kahn asserisce che non si tratta tanto di complesso freudiano di castrazione quanto del senso di minaccia materna avvertito da Amleto, il quale scorge nella sessualità della madre un pericolo per lui medesimo e una colpa che deve essere esorcizzata: "The critical threat to identity is not, as Freud maintains, castration, but engulfment by the mother (...) Men first know women as the matrix of all satisfaction from which they must struggle to differentiate themselves"[131].

La percezione del fallimento e dei limiti umani viene in questo frangente oggettivizzata e "personificata" dal protagonista attraverso una figura femminile e, come si evince dal testo, anche attraverso una figura retorica che la introduce: la personificazione ("Frailty, thy name is Woman"). Pur non nominando esplicitamente la madre in questo monologo, risulta chiaro che è Gertrude la causa delle reazioni esuberanti di Amleto: l'eccessiva fretta di congiungersi in matrimonio con Claudio e la sovrabbondante sensualità emanata dal suo corpo materno suscitano in Amleto una smisurata manifestazione di inquietudine. L'invocativo che l'eroe rivolge alla Fragilità come fosse un personaggio allegorico delle *Morality Plays* medievali ha un genere sessuale ben definito. In quel riferimento alla Donna, in cui la tradizione biblica ha letto la debolezza umana simboleggiata da Eva, si riconosce Gertrude e l'universale categoria di *womanhood*.

Se si trasla il concetto di fragilità da un piano meramente ontologico ad uno estetico, ci si accorge di come questa categoria non sia attribuibile solo all'essere umano, ma coinvolga anche il dramma stesso. Nonostante rivesta nel pantheon dei drammi shakespeariani una posizione privilegiata in termini di edizioni critiche e attenzione mediatica, l'*Amleto* non sembra essere tuttavia esente da incrinature interne: "So far from being Shakespeare's masterpiece", sostiene T. S.

---

[130] J. Rose, "Hamlet, the *Mona Lisa* of Literature", in D. Barker e I. Kamps (ed. by), cit., pp. 104-119. Citazione a p. 113.

[131] C. Kahn, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, California University Press, Berkley and Los Angeles, 1981, p. 11.

Eliot, "the play is most certainly a failure"[132]. Tra le debolezze che il poeta inglese novecentesco attribuisce al *play* si riconosce un'inconsistenza dovuta alla trama "puzzling and disquieting", costituita da "superfluous scenes"[133] che rendono il dramma eccessivamente lungo e farraginoso. La pecca più evidente della tragedia sarebbe, secondo T. S. Eliot, il mancato uso del correlativo oggettivo che avrebbe consentito al Bardo di creare personaggi in grado di esprimere emozioni altrimenti inesprimibili. Come Amleto viene dominato "by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear"[134], così l'*Amleto* sarebbe incapace di tradurre emozioni ineffabili in opera d'arte. Shakespeare dunque, secondo Eliot, ridurrebbe il dramma ad un "buffoonery of an emotion he cannot express in art"[135].

Si può infine notare come la "frailty" cui l'eroe allude in questo momento e che ribadisce in altri punti nevralgici del dramma sotto forma di autocritica ("O what a rogue and peasant slave I am", What an ass am I[136]) sembra coincidere con la cognizione della fallibilità provata da Shakespeare nel comporre una tragedia tanto sublime quanto fragile. Nelle parole che seguono e che Shakespeare fa pronunciare al suo protagonista, si possono scorgere le autocritiche metatestuali del Bardo:

The spirit that I have seen
Maybe a devil, and the devil hath power
T'assume a pleasing shape. Yea, and perhaps,
Out of my weakness, and my melancholy
As he is very potent with such spirits
Abuses me to damn me[137].

---

[132] T. S. Eliot, "Reviews: Hamlet and his Problems", *The Athenaeum*, 26 Settembre 1919, p. 941.

[133] *Ibidem.*

[134] *Ibidem.*

[135] *Ibidem.*

[136] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit. (2, II, 485; 517), p. 275; 277.

[137] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit. p. 278 (2,II, 533-537).

Ossessionato e intrappolato da quest'opera come Amleto dallo "spirit" del padre (che sia il fantasma del figlio morto ad ispirare Shakespeare, stando a quanto aveva suggerito Freud?[138]) il drammaturgo avrebbe creato un enigmatico capolavoro dall'aspetto gradevole ("pleasing shape") ma dalla sostanza "fragile" scaturita dalla *sua* malinconia e dalla *sua* debolezza. Per questo motivo Eliot rimarca che i sentimenti descritti nell'*Amleto* sono passioni "ecstatic and terrible" che il Bardo non sarebbe stato in grado di maneggiare appropriatamente e che spetta alla critica decifrare ("We should have to understand things which Shakespeare did not understand himself"[139]), proprio come la Monnalisa di Leonardo da Vinci ("*Hamlet* is the Mona Lisa of Literature", aveva stigmatizzato Eliot).

L'inconsistenza estetica, prerogativa 'femminile' di Amleto-individuo e dell' *Amleto*-dramma, sarebbe causata, secondo Jaqueline Rose, "by the figure of the woman, and the image of the woman most aptly embodies the consequences of that failure. Femininity thus becomes the stake, not only of the internal, but also of the critical drama generated by the play"[140]. La questione del femminile è il punto di convergenza tra la fragilità estetica dell'*Amleto* e quella emotiva di Amleto, e si manifesta principalmente nel tessuto discorsivo dei personaggi. Così come il corpo della donna evoca una sessualità minacciosa, anche il linguaggio femminile diventa corpo testuale incombente, perché contagia e nutre "ill breeding minds", e necessita pertanto di essere sorvegliato e purificato sulla pagina, così come sulla scena.

---

[138] S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, trad. It. A. Ravazzolo, Newton e Compton, Roma, 1988, pp. 200-201.

[139] T. S. Eliot, "Reviews: Hamlet and his Problems", *The Athenaeum*, 26 September 1919, p. 941.

[140] J. Rose, cit., p. 104.

Capitolo 2. *From page to stage*: censura verbale e dismisura gestuale

Nel capitolo precedente si è cercato di dimostrare come le letture critiche che tendono a evidenziare la passività del personaggio di Ofelia dipendano non soltanto dal contenuto dell'esiguo numero di battute a disposizione dell'eroina ma anche dal modo in cui queste sono strutturate in relazione agli altri personaggi del dramma. Spesso privata della possibilità di una controffensiva verbale alle denigrazioni ricevute, Ofelia diventa vittima di una disparità di potere interazionale: l'asimmetria comunicativa le dà accesso a un diseguale potere interlocutivo. La manipolazione cui l'eroina è sottoposta si manifesta nelle scelte drammaturgiche di Shakespeare: la riduzione dello spazio verbale di Ofelia è tale da depotenziare quasi totalmente il rilievo sociolinguistico del personaggio.

Oltre a queste strategie legate alla pagina shakespeariana, anche l'apparato espressivo teatrale, che si articola in scelte registiche e attoriali, contribuisce a dare vita, nell'Ottocento, a una versione edulcorata del personaggio di Ofelia. Partendo da considerazioni teoriche che rimandano al filone dei 'performance studies', in questo capitolo vengono evidenziate le ripercussioni che il transito dell'eroina shakespeariana dalla pagina al palcoscenico ha avuto sulla ricezione critica dell'*Amleto*.

La distinzione tra *page* e *stage* che coinvolge i drammi shakespeariani, di cui la critica ha cominciato a interessarsi a partire dagli anni '80 del Novecento, sembra affondare le sue radici nella sovversione del potere logocentrico compiuta da Derrida[1]. La "grammatologia" teorizzata dal filosofo francese prevede un allontanamento dal modello linguistico fonocentrico verso una

---

[1] B. Hodgdon, "Introduction: a Kind of History", in B. Hodgdon, W. B. Worthen, *A Companion to Shakespeare and Performance*, Blackwell, Malden, 2005, p. 3. Cfr. J. Derrida, *Della Grammatologia,* Jaca book, Milano, c1969.

preminenza accordata alla scrittura e alla sua capacità di lasciare tracce visibili, di sottolineare una "différance"[2] con la tradizione orale.

L'analisi delle correlazioni tra testo e performance nei drammi di Shakespeare può essere ricondotta alle considerazioni di Derrida, come dimostra anche l'interrogativo posto da Michael Dobson:

> Is a play's printed to be seen as prior to its theatrical embodiments (...) or is that text itself to be seen only a belated partial, and imperfect souvenir of a theatrical event, the incomplete written trace of a dramatic work which can fully be realized in performance?[3]

La questione dell'autenticità del testo rispetto alla presunta inautenticità della performance fa da corollario al binarismo che riguarda i due mezzi espressivi, oltre a porre le basi per una riflessione sul concetto di interpretazione come forma di adattamento del testo[4]. Come giudicare, ad esempio, un taglio registico che preveda la riduzione delle battute di un personaggio, la sua apparizione sulla scena o addirittura la sua totale soppressione? Questa libertà interpretativa potrebbe indurre a pensare che il testo originario sia stato violato, e che l'autorità ne sia stata messa in discussione. É opportuno considerare tuttavia che la molteplicità di rappresentazioni di un testo teatrale rende inevitabilmente il teatro teatrale un'entità fluida e plasmabile; e nel caso dei drammi shakespeariani in particolare, scrive Barbara Hodgdon, "it's the page that permits the reader's freedom"[5]. L'esempio di *Amleto* è emblematico: ogni

---

[2] Derrida utilizza questa parola modificata nella sua grafia per evidenziare la differenza nel francese tra lingua scritta e lingua orale. Cfr. J. Derrida, *Della Grammatologia,* Jaca book, Milano, c1969. Dello stesso autore si veda anche *La scrittura e la differenza,* Einaudi, Torino, 1971.

[3] M. Dobson, "Shakespeare on the page and the stage", M. De Gratia, S. Wells (ed. by) *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, p. 235.

[4] M. J. Kidnie, " 'Where is Hamlet?': Text, performance, and Adaptation", in B. Hodgdon, W. B. Worthen, *A Companion to Shakespeare and Performance"*, Blackwell, Malden, 2005, pp. 101-120.

[5] B. Hodgdon, "Introduction: a Kind of History", in B. Hodgdon, W. B. Worthen, cit., p. 4. Per una cornice metodologica sul concetto di 'performance' rimando all'introduzione di questo volume.

adattamento, dalla prima messa in scena nel 1601 alle versioni cinematografiche contemporanee, ha modificato, ampliato o ridotto elementi del testo - e la maggior parte delle volte è la riduzione la strategia maggiormente adottata, data la mole di battute affidate al protagonista e la lunghezza complessiva del dramma. Ogni regista favorisce alcune scene a discapito di altre, dà maggiore enfasi a taluni aspetti del dramma oscurandone altri. D'altronde, come scrive Giorgio Melchiori, "un'esplorazione delle origini di *Hamlet* non può che partire dal fatto che la tragedia shakespeariana, al pari di tanti suoi drammi storici degli anni precedenti, è nata come *remake,* ossia nuova versione di un dramma esistente"[6]. Lo stesso termine "rifacimento" ben esplicita il lavoro intertestuale che il Bardo aveva compiuto nei confronti dell'*Amleto* nel riadattarne le fonti e nel trasferire sul palcoscenico e al pubblico elisabettiano la cultura del tempo[7]. Ogni testo subisce, dunque, gli influssi di altre opere, si appropria di significati e rimandi che appartengono ad altri predecessori, e viene "letto" e interpretato in maniera differente a seconda del clima culturale in cui viene recepito. Di conseguenza anche ciascuna rappresentazione fa storia a sé, segue le proprie logiche drammaturgiche, produce interpretazioni e ricezioni differenti.

La pratica di riduzione dei testi shakespeariani, che aveva avuto inizio con l'avvento della Restaurazione[8], continuò sulle scene inglesi

---

[6] G. Melchiori, *Shakespeare*, Editori Laterza, Bari, 2005, p. 413.

[7] "Adaptations are obviously not new to our time (...); Shakespeare transferred his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience". L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London, 2006, p. 2.

[8] A seguito della riapertura dei teatri avvenuta dopo il ritorno della monarchia Stuart nel 1660, solo due compagnie teatrali sopravvissero, ottenendo una "royal patent" che consentiva loro di mettere in scena i drammi shakespeariani sotto la stretta supervisione monarchica: i "Duke's" di Sir Williams Davenant, cui spettarono opere come *Hamlet*, e i "King's" di Sir Thomas Killigrew, che riuscirono a procurarsi diritti di performance su drammi come *Othello*, *The Merry Wives of Windsor*, *Julius Ceasar*. Queste compagnie apportarono alcune metamorfosi testuali agli originali shakespeariani, revisionandone sia lo stile che l'intreccio drammatico al fine di compiacere i nuovi gusti del pubblico e la sensibilità dell'epoca. Cfr. R. Jackson, "Shakespeare on the stage from 1600 to 1900", in S. Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 187-229; G. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, Bloom, 1963, 2 voll.; G. Taylor, *Reinventing Shakespeare, a cultural history, from the Restoration to the Present*, Oxford University Press, New York, 1991.

fino a metà Novecento[9]: i testi venivano "risistemati" perché fossero adatti alla sensibilità di ogni epoca. Queste periodiche riformulazioni avevano gradualmente contribuito all'omissione di alcuni elementi considerati sconvenienti perché non in sintonia con il *decorum* e la sensibilità dei *playgoers*. Occorre anche tenere presente che dalla Restaurazione in poi le donne erano state ammesse a recitare nei teatri; nel caso di *Amleto*, Gertrude e Ofelia cominciarono a essere interpretate da attrici donne e non più dai *boy actors*. La vis scenica di questa innovazione non è trascurabile: la corporeità femminile che alcune scene richiedevano non poté che favorire un mutamento nella percezione dei testi.

Nonostante l'enorme varietà di *mise en scéne*, che sono il prodotto di quella fluidità e permeabilità del testo shakespeariano a cui si faceva cenno prima, sembra possibile individuare una costante pratica censoria che coinvolge il personaggio di Ofelia, non soltanto nel panorama teatrale inglese, a partire dalle rappresentazioni giacomiane fino agli inizi del Novecento, ma anche nel contesto francese che, come si vedrà, accoglie Shakespeare con un "ritardo" di quasi centocinquant'anni rispetto al contesto inglese e con tutti i limiti e le varianti dettate da necessità traduttive.

Ofelia risulta uno dei personaggi maggiormente colpiti da queste revisioni editoriali proprio a causa della qualità sessualmente allusiva dei suoi discorsi, che si rivela inizialmente nel dialogo con Laerte, prosegue nello scambio di battute con Amleto che precede il "Murder of Gonzago"[10], e trova il suo culmine nella *madscene*. Lo scopo di questa accurata sorveglianza linguistica era rimuovere ogni connotato immorale dalle parole della protagonista, così da trasformarla in modello esemplare di virtù filiale e innocenza virginale.

In questo capitolo non viene dunque presa in esame solo la caratterizzazione dell'eroina come personaggio passivo, incapace di ribellarsi al ruolo subalterno in cui il contesto sociale patriarcale la

---

[9] C. Glick, "Hamlet in the English Theater: Acting Texts from Betterton (1676) to Olivier (1963)", *Shakespeare Quarterly*, 20, No. 1 (Winter, 1969), pp. 17-34.

[10] N. Taylor, A. Thompson, "*Obscenity* in *Hamlet* III.ii". *Textus* IX (1996), pp. 485-500.

relegava, ma vengono illustrate anche le modalità attraverso le quali il ruolo di Ofelia è stato alterato per secoli sul palcoscenico e le ragioni che sottendono tale operazione. In questa sede verranno prese in considerazione solo alcune performance ottocentesche dell'*Amleto*, francesi e inglesi, che appaiono significative ai fini del discorso sulla manipolazione registica subita da Ofelia. Nel tentativo di addurre esempi pregnanti del transito dell'eroina dalla pagina al palcoscenico e della decostruzione e sostituzione dell'immagine sessualmente allusiva della giovane con una visione idealizzata, verranno analizzati alcuni "promptbooks" rinvenuti e testimonianze dirette di recensori teatrali o commentatori dell'epoca. Dato l'argomento qui affrontato, è necessario esaminare alcuni copioni e adattamenti in una prospettiva di genere che tenga conto di Ofelia in *praesentia* e in *absentia* dalla scena. Nel prendere in esame le scene in cui la giovane interagisce sul palcoscenico con gli altri personaggi, si farà riferimento anche alle modalità di costruzione visiva di Ofelia, per introdurre il discorso sulle affinità rappresentative tra teatro e arti visive nell'Ottocento, argomento del prossimo capitolo.

Che cosa comporta la presenza o assenza di Ofelia sulla scena? E in cosa risiede il potere del suo silenzio?

2.1 Dialoghi manipolatori di Laerte e Polonio: strategie registiche del silenzio

In questa prima parte del capitolo si esaminano le modalità della manipolazione registica di cui Ofelia è oggetto nei dialoghi che la vedono confrontarsi con il fratello e poi con il padre. Ma prima di analizzare nel dettaglio queste omissioni e trasformazioni sceniche è opportuno soffermarsi sullo spazio espressivo di cui l'eroina dispone fin dalla prima scena del dramma per come essa è configurata nell'ipotesto shakespeariano. La controversia sulla presenza/assenza di Ofelia dalla scena coinvolge in primo luogo il livello testuale: nella versione *in folio* del dramma l'eroina appare sulla scena già in atto 1,

2, insieme a Claudio, Gertrude, Polonio, Laerte, Amleto, Voltemand e Cornelius. Nel secondo *Bad Quarto* (*Q2*), invece, la giovane compare soltanto nella scena terza del primo atto, ovvero nel dialogo con Laerte. Sebbene in 1, 2 dell'*in folio* Ofelia non pronunci alcuna battuta, la sua muta partecipazione alla scena è significativa ai fini di ciò che la fanciulla osserva e ascolta in qualità di *audience*[11]. Dal discorso di Claudio Ofelia apprende della situazione politica danese minacciata da Fortinbraccio; sente dire che il regno è "disjoint and out of frame"[12] a seguito della morte del re Amleto padre; scopre ancora, e con lei il pubblico che osserva la scena, che il fratello Laerte ha fatto richiesta di ripartire per la Francia, mentre Amleto non farà ritorno a Wittenberg a causa del lutto che l'ha recentemente colpito. Inoltre, la fanciulla assiste alla prima esternazione di umore saturnino del principe. Proprio in questa scena, infatti, Amleto si scontra per la prima volta con la condizione "disgiunta" di una realtà divisa tra essenza e apparenza, verità e finzione:

Gertrude: If it be,
Why seems it so particular with thee?
Hamlet: Seems, madam, Nay, it is. I know not 'seems.'
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,
'That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play;
But I have that within which passeth show-
These but the trappings and the suits of woe[13].

[11] In particolare la presenza di Ofelia in questa scena si riscontra in alcune produzioni teatrali e filmiche. Cfr. W. Shakespeare, cit., p. 165 (nota 1.2).

[12] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 166 (1, 1, 20).

[13] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 172 (1, 2, 73-86).

Questi discorsi che Ofelia ascolta passivamente, da spettatrice, torneranno ad affacciarsi nella sua personale vicenda con Amleto. Come si è detto nel capitolo precedente, l'attacco misogino del principe che ha luogo nella cosiddetta "nunnery scene" verte proprio sulla ossessione di costui per l'ambiguo rapporto tra verità e finzione. Allo stesso modo, come indica la versione Q2 del testo[14], Ofelia assiste, insieme al re e Polonio nascosti a origliare, al celebre soliloquio "to be or not to be" che tratta ancora una volta di temi analoghi.

La prima apparizione scenica attiva della giovane eroina avviene in 3, 1 sia nella versione *in folio* sia nel secondo *bad quarto*. A inizio scena Laerte chiama Ofelia "sister", introducendo così il personaggio e il suo legame parentale con colei alla quale si rivolge. Ma oltre ad avere la funzione di chiarire il rapporto di parentela tra i due, questa sottolineatura sembra amplificare il ruolo di Laerte come custode della sorella. Infatti, nel vigilare sul corpo femminile di Ofelia, Laerte lo trasforma in "oggetto di desiderio di cui fantasticare"[15] e su cui fonda la sua esortazione alla castità. Dopo essere stata indotta dal fratello a temere il "danger of desire" (1, 3, 34) e i "contagious blastments" (1, 3, 42) che questo può provocarle, Ofelia dichiara di accettare la "good lesson" del fratello e gli promette di custodirla al riparo della memoria (1, 3, 84). In questo primo intimo dialogo tra fratello e sorella viene messa in atto quella strategia della paura di cui si è parlato in precedenza e che di lì a poco sarà ulteriormente rinforzata dal monito di Polonio.

Alcuni critici settecenteschi, tra cui George Stubbes, avevano elogiato la "modesty" del comportamento di Ofelia in questa scena. Secondo il critico inglese la lezione di Laerte a Ofelia sarebbe fondata su un valido ragionamento che, oltre ad essere ben espresso stilisticamente, è anche ricco di 'tensione' e pathos lirico: "The advice of Laertes to his sister contains the soundest reasoning, expres'd in

---

[14] W. Shakespeare, *Hamlet,* cit., p. 284 (3, 1, 55-88); si veda la nota 54 p. 284.

[15] V. Gentili, "Il fratello Custode", M. Del Sapio Garbero (a cura di), *Trame Parentali, Trame Letterarie*, Liguori, Napoli, 2000, p. 31.

the most nervous and poetical manner, and is full of beauties"[16]. Sembrerebbe che il critico settecentesco tenesse in considerazione solo una parte del lungo discorso di Laerte, ammirandone la bellezza senza soffermarsi invece su altre battute più allusive del dialogo. Sembrerebbe quindi che la pronta risposta di Ofelia al fratello apparisse a Stubbes "modest" e piena di "virtuous caution": quasi, insomma, un modello di comportamento femminile da ammirare e da seguire[17]. Anche la critica, in particolar modo quella settecentesca, sembrerebbe responsabile, più o meno consapevolmente, di processi di omissione che rendono il discorso *di* Ofelia e *su* Ofelia il più silenzioso possibile.

Si è già riflettuto sulle modalità testuali attraverso cui si esplicita la prima lezione di paura rivolta ad Ofelia, e si è anche osservato come venga articolata la perspicace risposta di costei. Se si considera, invece, la tradizione scenica inglese di questo dialogo, viene curiosamente alla luce che gran parte della lunga esortazione di Laerte alla castità viene omessa da quasi tutti i registi, ad eccezione di Garrick che, al contrario, non aveva lasciato fuori nulla nel suo testo rivisitato[18]. É però opportuno considerare, come ha fatto Claris Glick analizzando ventisette "promptbooks" inglesi dell'*Amleto* dal diciassettesimo al ventesimo secolo, che ciascuna produzione presenta inevitabili trasformazioni del testo che determinano un effetto differente[19]. Per quanto concerne la scena in questione, ad esempio, il

---

[16] G. Stubbes, *Some remarks on the tragedy of Hamlet Prince of Denmark,* Wilkinson, London, 1736, pp. 24-25.

[17] "Ophelia's modest replies, and the few words she uses, and the virtuous caution she gives her brother, after his advice to her, are inimitably charming. This I have observed in general in our Author's plays, that almost all his young women (who are designed as good characters) are made to behave with a Modesty and Decency peculiar to those times, and which are of such pleasing Simplicity as seem to ignorant and unmeaning in our well taught knowing Age; so much we do despite the virtuous Plainness of our Forefathers!". G. Stubbes, cit., p. 24.

[18] G. Winchester Stone Jr., "Garrick's Long Lost Alteration of Hamlet", *PMLA*, Vol. 49, No. 3 (Settembre, 1934), p. 897.

[19] "Many variations from one production to another depend upon how much is cut, what is cut, the transpositions of words, lines or scenes, the substitution of language, additions to the text, and the transferring of speeches from one character to another. Each of these changes naturally helps determine the effect of the whole play". C. Glick, cit., p. 21.

critico G. Odell riferisce come John Philip Kemble, celebre attore inglese di fine Settecento che vestì i panni di Amleto dal 1773 al 1817[20], avesse optato per alcune drastiche riduzioni del dialogo tra Laerte e Ofelia, lasciando solo "the bit about 'the violet in the youth of primy nature' (...) permitted to shed a gentle fragrance over what remains"[21]. Il cenno del critico ai "resti" del dialogo mantenuti da Kemble ben esplicita l'operazione di omissione delle battute cui Shakespeare aveva affidato ben più ampia portata.

Un secolo dopo Kemble, nel 1878, Henry Irving portò in scena l'*Amleto* al Lyceum di Londra al fianco di Ellen Terry nel ruolo di Ofelia. Esaminando il *promptbook* della performance[22] si nota come siano state eliminate le metafore botaniche a sfondo sessuale, usate da Laerte, che avevano fornito alla critica psicanalitica il materiale per alcune considerazioni sul presunto rapporto incestuoso tra fratello e sorella:

Laertes: My necessaries are embark'd. Farewell.
And, sister, as the winds give benefit
And convey is assistant, do not sleep,
But let me hear from you.
Ophelia: Do you doubt that?
Laertes: For Hamlet, and the trifling of his favour,
Hold it a fashion, and a toy in blood.
He may not, as unvalued persons do,
Carve for himself, for on his choice depends
The safety and health of this whole state.
Then weigh what loss your honour may sustain
If with too credent ear you list his songs.
Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister,
The chariest maid is prodigal enough
If she unmask her beauty to the moon.
Ophelia : I shall th' effect of this good lesson keep
As watchman to my heart. But, good my brother,

---

[20] R. Hapgood, *Hamlet*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. xiii.

[21] G. Odell, *Shakespeare from Betterton to Irving*, Bloom, 1963, vol. 2, p. 33.

[22] Cfr. C. H. Shattuck, *The Shakespeare Promptbooks*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.) and London, 1965, p. 110.

Do not as some ungracious pastors do,
Show me the steep and thorny way to heaven,
Whiles, like a puff'd and reckless libertine,
Himself the primrose path of dalliance treads
And recks not his own rede[23].

Come si può osservare, i tagli operati tra il quinto e il diciassettesimo verso dell'edizione *Q2* comportano l'elisione dell'intero riferimento ai fiori, in particolar modo delle analogie floreali riguardanti Ofelia ("a violet in the youth of primy nature"); anche alcuni versi seguenti (dal ventunesimo al ventottesimo) non vengono recitati. Restano fuori quindi i riferimenti più corrosivi e allusivi alla sessualità di Ofelia, come il "chaste treasure open", il "danger of desire", o il cenno al "canker that galls the infant of the spring/too oft before their buttons be disclosed"[24]. Venendo meno anche l'iterazione delle parole "fear" e "safety" nella versione di Irving, il dialogo perde consistenza e somiglia più a un benevolo monito fraterno che a una "lectio facilior"[25]. Ciò nonostante, l'interpretazione di Ellen Terry mette in risalto il terrore di Ofelia causato dal solo sentire il fratello nominare Amleto[26]. La risposta provocatoria della giovane al monito del fratello, sebbene sia preservata nella sua interezza, appare notevolmente indebolita della sua carica eversiva.

Esaminando anche i testi dell'*Amleto* interpretato da Edward Sothern[27] nel 1904 si nota come non compaiano né i riferimenti botanici né alcune delle battute ambigue del discorso di Laerte presenti in Shakespeare. Rispetto alla versione di Irving, però, sono presenti altri due versi che alludono al pericolo rappresentato da un

---

[23] W. Shakespeare, *Hamlet, Prince Of Denmark, as arranged for the stage by H. Irving,* Chiswick Press, London, 1879, p. 13.

[24] W. Shakespeare, *Hamlet,* A. Thompson, N. Taylor (ed. by), The Arden edition, London, 2006, p. 192.

[25] Prendo qui in prestito l'espressione di Vanna Gentili in M. Del Sapio Garbero (a cura di), *Trame Parentali/Trame Letterarie*, cit., p. 33.

[26] Terry mostrò "a slight change of countenance at the first mention of Hamlet's name". *Standard*, 31 Dicembre 1878. Citato in Hapgood, cit., p. 123.

[27] Recitò nei panni di Amleto nel 1904 accanto a Julia Marlowe (Ofelia). Si veda R. Shattuck, cit., p. 118.

possibile desiderio erotico di Ofelia nei confronti Amleto ("And keep you in the rear of your affection,/Out of the shot and danger of desire"[28]). Anche l'interprete Julia Marlowe, come prima di lei Ellen Terry, aveva mostrato un'espressione di spavento al solo sentire Laerte pronunciare il nome di Amleto ([Marlowe] "backs away - slightly fearfully")[29]. Ciò che resta delle battute originarie assume un significato diverso; così configurato, il nuovo dialogo tra i due sembrerebbe essere incentrato sul fatto che Ofelia appartiene a un ceto sociale inferiore rispetto ad Amleto e che pertanto deve rinunciare ai corteggiamenti del principe che, come dirà poco dopo anche Polonio alla figlia, è fuori dalla sua portata. Sembrerebbe, inoltre, che la pericolosità del desiderio cui Laerte fa cenno appartenga solo agli irrefrenabili appetiti sessuali di Amleto ("For Hamlet, and the trifling of his favour,/Hold it a fashion, and a toy in blood"), e che non coinvolga il corpo virginale di Ofelia. Nel momento stesso in cui si omettono queste battute, si nega implicitamente che la giovane nutra pulsioni amorose che la possano attirare nelle braccia del principe, e di conseguenza si relega il pericolo del "contagio sessuale" al solo interesse erotico mostrato da Amleto.

Perché, viene a questo punto da chiedersi, alcuni dei versi di Laerte sono stati eliminati nella maggior parte delle performance inglesi ottocentesche? Una prima spiegazione dipenderebbe dalla necessità di ridurre, ove possibile, un dramma eccessivamente lungo. Questo tuttavia non chiarisce perché l'esigenza di "accorciare" il testo abbia indotto i registi a fare a meno proprio di alcune battute di questa scena. Sembra invece piuttosto plausibile che il motivo principale di tali omissioni dipenda dal fatto che i versi di Laerte, così pregni di

---

[28] W. Shakespeare, *Hamlet Prince Of Denmark, The E. H, Sothern acting version*, Mclure Phillips and Co, New York, 1901, pp. 20-21.

[29] Nel lodare le capacità attoriali di Julia Marlowe, Charles Edward Russell scrive che l'interprete era riuscita, sin dalle prime battute, a mostrare tutto il turbamento interiore che le derivava dall'essere orfana di madre cresciuta sotto le attenzioni morbose del padre e del fratello: "Even from the first scene, in the first words, she conveyed a certain impression of Ophelia's loneliness and troubles [...] and she made here understand that Ophelia's mother was dead". C. E. Russell, *Julia Marlowe*, Appleton and Company, New York and London, 1926, p. 324.

allusioni sessuali celate dietro a metafore botaniche, risultassero licenziosi, e quindi poco adatti alla sensibilità di un pubblico che, al contrario di quello elisabettiano, si aspettava *decorum* e raffinatezza formale da una performance teatrale. A suonare 'pericoloso' ed eversivo era il fatto che la destinataria di tali messaggi allusivi fosse proprio un'Ofelia in grado di comprendere le implicazioni sessuali della metafora floreale[30]. Lasciare inalterata l'ammonizione di Laerte avrebbe potuto rendere esplicita la consapevolezza di Ofelia a proposito dei risvolti sessuali celati nel discorso del fratello. Ulteriore conseguenza di tali revisioni è che anche la scena della follia (IV, 5) in cui Ofelia distribuisce i fiori e li dona al fratello perde ogni connotazione sessuale, risultando immotivata e totalmente scollegata rispetto al pregresso scambio verbale di argomento floreale tra i due; non si riesce a cogliere in pieno, insomma, l'allusione precedente, il riferimento analettico che Shakespeare aveva sapientemente creato.

Sembra infine scontato, eppure interessante ai fini dell'analisi della scena, notare come l'accorciamento delle battute di Laerte comporti una diminuzione della presenza dei due personaggi sul palcoscenico. Minuti preziosi, verrebbe da pensare, in cui Ofelia avrebbe potuto esprimere al pubblico, attraverso la gestualità, il terrore indotto dai discorsi del fratello.

La seconda "lezione" che Ofelia è costretta ad ascoltare è quella che Polonio pronuncia subito dopo il monito rivolto a Laerte in partenza. Da padre, egli esercita un controllo innanzitutto verbale, e poi anche fisico, su entrambi i figli[31]. L'avvertimento che Polonio rivolge alla figlia verte ancora più marcatamente del precedente sulla difesa della castità femminile. Come visto in precedenza, la prima forma di vigilanza avviene attraverso un'esortazione alla confessione di una "colpa" e alla rivelazione di un segreto ("What is't, Ophelia, he has

---

[30] B. Gellert Lyons, "The Iconography of Ophelia", *ELH*, 44, No. 1 (Spring, 1977), pp. 60-74; R. Painter, B. Parker, "Ophelia's flowers again", *Notes and Queries,* March 1994, pp. 42-44; cfr anche C. F. Otten, "Ophelia's *Long Purples* or *Dead Men's Fingers*", *Shakespeare Quarterly,* Vol. 30, No. 3 (Summer, 1979), pp. 397-402.

[31] Si ricorda, infatti, che non solo Ofelia è vittima della trama ordita dal padre, ma che anche Laerte diviene oggetto dei controlli che Polonio effettua tramite Reynaldo.

said to you?"[32]). L'impianto inquisitorio-confessionale della lunga lezione di Polonio intimidisce Ofelia che, ormai definitivamente terrorizzata, è costretta a obbedire al padre.

Dalla Restaurazione in poi anche questa scena, come accaduto per il precedente dialogo tra Ofelia e Laerte, è stata notevolmente ridimensionata. Il motivo principale, secondo Glick, sarebbe da attribuire al fatto che nei teatri inglesi del diciottesimo secolo Polonio non godeva di buona fama, dal momento che veniva considerato un personaggio comico e quindi inadeguato ai toni aulici della tragedia; preservare le sue battute avrebbe significato dare loro importanza[33]. Sembra però che anche in questo caso, come nel precedente, vi sia piuttosto l'esigenza di eliminare gli elementi "ambigui" su cui Polonio si sofferma nel dialogo con la figlia.

Nel testo adattato da Irving di cui si è fatto cenno prima, ad esempio, il dialogo tra padre e figlia viene quasi interamente preservato nella sua durezza e nella sua ambiguità. Tale commistione di emozioni era ben resa – scrivono i commentatori dell'epoca – dalle abilità recitative di Ellen Terry, la quale riuscì ad alternare espressioni di "fear and anxiety"[34] a manifestazioni di "affectionate submission" e infine di "misery and despair"[35]. Anche la versione di Sothern, come quella di Irving, omette la parte finale del discorso di Polonio:

Polonius: Ay, springes to catch woodcocks. I do know.
When the blood burns, how prodigal the soul
Lends the tongue vows.
This is for all:
I would not, in plain terms, from this time forth,
Have you so slander any moment leisure,
As to give words or talk with the Lord Hamlet.

---

[32] W. Shakespeare, cit., p. 197 (1, 3, 87).

[33] C. Glick, cit., p. 23.

[34] Cfr. *Academy,* 7 Novembre 1874, p. 19.

[35] "The swift shade of pain and anxiety that passes over her features at the first token of her father's displeasure is very beautiful; as is her meek embarrassment and momentary pause at the word 'touching'; her reluctance to add the name of 'the Lord Hamlet'". *Ibid.*

Look to't, I charge you: come your ways.
Ophelia: I shall obey, my lord[36].

Rispetto all'originale shakespeariano mancano qui gli inviti alla castità evocati dall'allusiva metafora commerciale "Be something scanter of your maiden presence"[37]. Si potrebbe ipotizzare che quei versi, qualora fossero stati inseriti, avrebbero reso ancora più evidente l'insistenza di Polonio sul valore economico della castità di Ofelia e avrebbero potuto indurre lo spettatore vittoriano a pensare che egli temesse un'unione prematrimoniale dei due giovani. Il fatto che fosse un padre a consigliare alla figlia di conservare la sua verginità avrebbe certamente potuto turbare un pubblico vittoriano già di per sé ossessionato dalla componente sensuale. L'esempio riportato sopra sembra avvalorare l'ipotesi secondo cui era necessario, in epoca vittoriana, censurare i riferimenti di natura sessuale. E, infatti, così configurata, questa versione adottata da Irving e Sothern trasforma la "lezione" in un rapido scambio di battute tra Ofelia e il padre. In questo modo, il ritmo più serrato delle battute di Polonio amplifica la perentorietà dell'ingiunzione, e lascia un margine del tutto minimo a riflessioni che sarebbero potute scaturire dalle allusioni sessuali.

Nella seconda apparizione *on stage* nel dramma shakespeariano (2, 1) Ofelia si mostra visibilmente scossa dal comportamento bizzarro di Amleto che le è venuto a far visita nel *closet* ("Oh my Lord, my lord, I have been so affrighted"[38]). É curioso che sia proprio Ofelia, icona dell'isteria femminile, a descrivere la follia scomposta di Amleto, la sua *mise* trasandata, il volto pallido, e il corpo tremante. Oltre a offrire un prezioso *récit* narrativo-descrittivo dell'apparizione scenica di Amleto, la giovane fornisce anche alcuni rilevanti indizi sulla gestualità disordinata del principe, e in questo modo offre delle vere e proprie

---

[36] Cfr. W. Shakespeare, *Hamlet, a tragedy in Five Acts, arranged for the stage by Henry Irving*, London, Chiswick Press, 1879, p. 15. Si veda anche l'*Amleto* di Sothern, in W. Shakespeare, *Hamlet, Prince Of Denmark, the E. H. Sothern Acting Version*, Mclure Phillips and Co, New York, 1901, p. 23.

[37] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 199 (1, 3, 120).

[38] Ivi, p. 233 (2, 1, 74).

stage directions utili agli attori che dovevano impersonare l'eroe in *tranche*:

Ophelia: Oh my Lord, my lord, I have been so affrighted.
Polonius: With what, i' th' name of God?
Ophelia: My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,
No hat upon his head, his stockings fouled,
Ungartered and down- gyved to his ankle,
Pale as his shirt, he knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport
As if he has been loosed out of hell
To speak of horrors, he comes before me[39].
(...)
Ophelia: He took me by the wrist and held me hard;
Then goes he to the length of all his arm,
And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face
As 'a would draw it. Long stayed he so.
At last, a little shaking of mine arm,
And thrice his head thus waving up and down,
He raised a sigh so piteous and profound
As it did seem to shatter all his bulk
And end his being. That done, he lets me go,
And with his head over his shoulder turned
He seemed to find his way without his eyes,
(For out o' doors he went without their helps)
And to the last bended their light on me[40].

Sebbene l'incontro tra i due sia solo descritto, ma non effettivamente messo in scena, alcune produzioni nel diciottesimo e diciannovesimo secolo, come anche certi adattamenti cinematografici, scelsero di rappresentarlo sotto forma di pantomima[41]; esso sarà anche il soggetto

[39] Ivi, pp. 233-234 (2, 1, 74-84).

[40] Ivi, p. 235 (2, 1, 84-97).

[41] É il caso di Julia Marlowe che mimò i gesti bizzarri di Amleto all'attore che impersonava Polonio. Cfr. R. Hapgood, cit., p. 149.

privilegiato di alcuni illustratori[42]. A questo proposito Glick nota che molte produzioni, tra cui quella di Tree nel 1892 e di Benson nel 1900, tagliarono interamente la parte, mentre altre ne conservarono solo poche battute[43]. Il motivo di tali scelte registiche, secondo lo studioso, è da attribuire al fatto che "her [Ophelia's] description does not fit the dress of the current Hamlet"[44]. In effetti la rappresentazione della follia (reale o presunta) di Amleto mal si conciliava con il mito romantico del principe malinconico che cominciò a prendere forma alla fine del diciottesimo secolo. All'epoca, infatti, non era pensabile immaginare un eroe come Amleto in preda all'abbandono della ragione e si tendeva a cogliere solo il fascino sublime della sua inquieta natura: "The character of Hamlet", aveva sostenuto William Hazlitt, "is itself a pure effusion of genius"[45].

Al racconto di Ofelia sulla follia di Amleto verrà dato maggiore spazio nel capitolo successivo dove verrò analizzata la dimensione visiva del linguaggio shakespeariano. Ciò che preme sottolineare qui è come venga articolata la disobbedienza della giovane all'ordine impartito dal padre di "not give words or talks to Lord Hamlet". La prima reazione che ci si potrebbe aspettare da Polonio è ira nei confronti della figlia. L'unica ansia che il racconto della giovane sembra invece aver provocato al padre riguarda esclusivamente la natura della pazzia di Amleto: Polonio si focalizza solo su cosa il principe abbia detto a Ofelia piuttosto che pensare a cosa sarebbe potuto accadere tra i due giovani amanti nel *closet*. Dimentica così l'insubordinazione della figlia, concentrandosi esclusivamente sui sintomi del presunto mal d'amore ("This is the very ecstasy of love"), di cui, secondo lui, Amleto soffrirebbe.

---

[42] A. Thompson, N. Taylor (eds.), "Introduction to *Hamlet*", W. Shakespeare, cit., p. 233, nota 74.

[43] C. Glick, cit., p. 24.

[44] *Ibid.*

[45] W. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays,* Oxford University Press, London, New York, and Toronto, 1949, p. 87.

L'impazienza di Polonio di raccontare al re ciò a cui Ofelia ha assistito, e cioè secondo lui un principe in preda agli spasmi dell'amore, viene abilmente resa attraverso l'uso anaforico dell'imperativo "come" rivolto alla giovane: "Come, go with me, I will go and seek the King"[46]; "Come, go we to the King", al verso 114, e ancora "come" al termine della scena. Al contrario, nella scena successiva sia dell' *in-folio* sia del *Q2*, Ofelia non sarà effettivamente presente al colloquio con il re[47]; solo in Q1 Ofelia compare davanti al re, e secondo Rosenberg questo elemento delinea l'immagine di un'eroina più "resistant"[48]. Alcuni registi hanno significativamente scelto di far comparire la fanciulla in scena[49], ma è proprio la sua assenza, in effetti, a consentire una riflessione su come il personaggio diventi il principale oggetto del discorso altrui. Così, assumendo il ruolo di narratore di ciò che gli è stato riferito dalla figlia, o meglio di ciò che le ha estorto, Polonio legge al re le lettere d'amore che Amleto aveva dedicato a Ofelia. In questo modo, egli permette che si insinui il dubbio sulla castità della figlia. Infatti, dopo aver ascoltato la lettura delle lettere, Claudio si domanda a ragione come sia stata possibile un'intimità tra i due ("But how hath she/received his love?"[50]). Poiché manca dalla scena, Ofelia non può intervenire né offrire la sua versione della *liaison* amorosa con Amleto: diventa quindi puro oggetto del discorso altrui, e più propriamente di un discorso patriarcale. É nuovamente il suo corpo casto a costituire argomento di

---

[46] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 235 (2, 1, 98-104).

[47] *Ibid.*

[48] M. Rosenberg, *The Masks of Hamlet,* University of Delaware Press, Newark, 1992, p. 367.

[49] Anne Thompson ricorda che nella versione cinematografica dell'*Amleto* di Branagh, così come nella produzione londinese del 1999, Ofelia non solo è presente in questa scena ma che le viene affidata anche la lettura delle lettere. Si veda A. Thompson, nota a W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 245 nota 108. In una delle ultime produzioni cinematografiche dell'*Amleto*, quella di Micheal Almereyda, Ofelia cerca di strappare le lettere di Amleto dalle mani del padre. Nel coinvolgimento fisico con il padre si manifesta la volontà di reazione da parte di Ofelia. Costei, nel film, non pare così passiva e docile come era stata invece interpretata a teatro nei secoli precedenti. A questo proposito si veda il mio articolo in corso di pubblicazione dal titolo: "A room of one's own: Ophelia's darkroom in Almereyda's *Hamlet 2000*".

[50] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 246 (2, 2, 124-125).

conversazione. Per allontanare ogni sospetto sul coinvolgimento sentimentale della figlia con il principe, Polonio informa Claudio e Gertrude delle pratiche di sorveglianza che egli stesso ha messo in atto e, nel sottolineare l'obbedienza della figlia, rivendica su di lei il diritto di proprietà che, in quanto padre, egli potrebbe vantare ("I have a daughter- have while she is mine-/Who in her duty and obedience, mark/hath given me this"[51]). Con questa pratica verbale, Polonio trasforma la figlia in oggetto di conversazione e "esca" da sguinzagliare per attrarre Amleto ("I'll loose my daughter to him"[52]) e costringerlo a manifestare le ragioni dei suoi turbamenti.

In 3,1, infatti, il cancelliere del re ordisce una trama "spionistica" con l'ausilio inconsapevole e coatto di Ofelia. Nell'inscenare un incontro tra la figlia e il principe, Polonio assegna a costei un copione da recitare e, quasi come un regista esperto, la colloca sul palcoscenico istruendola su come muoversi nello spazio scenico:

Polonius: Ophelia, walk you here.
(...)
Read on this book,
That show of such an exercise may colour
Your loneliness. We are often to blame in this –
'Tis too much proved that with devotion's visage
And pious action we do sugar o'er
The devil himself[53].

Piuttosto che costringere Ofelia a fare da "esca" alla trama ordita contro Amleto, Polonio avrebbe dovuto percepire la pericolosità e l'azzardo del suo piano visto poi che, oltre alla figlia, anche Gertrude lo aveva informato del comportamento sconsiderato del principe ("But look where sadly the poor wretch comes reading"[54]). Polonio avrebbe dovuto temere l'ambiguità semantica delle allusioni a Jefta mosse da

[51] Ivi, p. 244 (2, 2, 105-107).

[52] Ivi, p. 249 (2, 2, 159).

[53] Ivi, pp. 282-283 (2, 1, 42-48).

[54] Ivi, p. 250 (2, 2, 165).

Amleto in precedenza, così come avrebbe dovuto intuire che egli mirava proprio alla figlia ("still harping on my daughter"); e tuttavia non aveva badato a scongiurare quelle "perilous circumstances" che aveva precedentemente temuto e che, al contrario, ha fomentato.

L'ingenuità mostrata da Polonio in questo passaggio del dramma sarà la causa della distruzione emotiva di Ofelia. Permettendo che l'illibatezza della figlia venga esposta al dubbio e diventi materia dei discorsi altrui, Polonio spalanca a una fioritura di discorsi patriarcali che mirano alla manipolazione dell'eroina e che troveranno il loro apice negli attacchi verbali di Amleto.

2.2. Dialoghi accusatori di Amleto

Il pathos drammatico già impresso dal racconto di Ofelia alla scena del *closet* si materializza, con maggiore enfasi, nella "nunnery scene". Come detto in precedenza, la pratica dello *hate speech* compiuta da Amleto nei confronti della giovane in questo frangente risulta piuttosto violenta, e segue tali dinamiche: a una prima negazione della verità sostenuta da Ofelia (di aver ricevuto dall'amato doni e lettere) seguono domande accusatorie che implicitamente mirano a mettere in discussione la castità della giovane; infine Amleto sferza il suo attacco conclusivo per mezzo della ripetizione anaforica dell'ordine impartito a Ofelia di chiudersi in convento. Di conseguenza la giovane, costretta a subire passivamente la tirata misogina del principe, diventa strumento nelle briglie verbali del suo interlocutore, perché incapace di controbattere alle accuse che egli le rivolge; finisce quindi per abbandonarsi all'autocommiserazione ("I was the more deceived"[55]).

La critica inglese, a partire dal Settecento, fu piuttosto unanime nel definire questa scena una delle più violente del dramma, insieme ad altre in cui Amleto si rivolge a Gertrude. Ciò che invece divise gli

[55] Il promptbook della rappresentazione di Kate Terry e C. H. Fetcher (1864- Princess's di Londra) riporta indicazioni di regia importanti per la resa scenica di questo momento di disillusione dell'eroina: "Ophelia turns away dejectedly, Hamlet suddenly takes her hand affectionately. She turns to him joyously. Hamlet drops her hand and says 'Get Thee to a nunnery'". Citato in R. Hapgood, cit., p. 182.

studiosi erano le motivazioni che avrebbero indotto Amleto a tale durezza: alcuni la giustificavano alla luce della sua reale follia[56]; altri la ricollegavano alla follia che Amleto doveva recitare; altri ancora la attribuivano alla rabbia scaturita nel protagonista dal sospetto che Ofelia, dopo averlo precedentemente respinto, si fosse resa complice della pratica spionistica messa a punto da Polonio e dal re. Infine, molti suggerivano che l'invettiva di Amleto contro Ofelia dipendesse dalla percezione che egli aveva dell'universo femminile, e in particolar modo di quello materno, di cui la giovane era una rifrazione.

Sembra difficile immaginare l'*Amleto* privo di questo momento apicale, in particolare visti gli esiti che la scena comporta in Ofelia. Data la rilevanza dei discorsi affrontati in questo pseudo-dialogo - che in effetti sembra più uno dei tanti monologhi di Amleto interrotti, qua e là, dai brevissimi commenti esterrefatti della fanciulla - si tendeva a considerare la "nunnery scene" come punto di inizio e di non ritorno della dissoluzione mentale di Ofelia. Frank Marshall, invece, aveva chiaramente espresso le sue rimostranze ad abbracciare l'idea che la violenza verbale di Amleto potesse essere l'origine della crisi nervosa e del seguente suicidio della giovane. Lo studioso, infatti, aveva attribuito le origini della follia di Ofelia alle esperienze traumatiche che questa avrebbe vissuto nell'infanzia:

> Some people have held, and others hold still, the monstrous opinion that Hamlet was guilty of the ruin of Ophelia. This accusation, which betrays ignorance of this play itself, and an utter inability to comprehend Shakespeare's mode of working, is easily refuted. It rests upon the verses of some idle song, caught up, probably, from her nurse, which Ophelia innocently sings in her madness[57].

Nonostante Marshall si fosse sforzato di rivolgere le sue attenzioni critiche a Ofelia, tuttavia non sembrò focalizzarsi sulle conseguenze

---

[56] G. Stubbes ad esempio scrive che "Hamlet's conversation with Ophelia is in the style of madness". G. Stubbes, cit., p. 37.

[57] F. Marshall, *Study on Hamlet,* Longmans, Green, & Co., Paternoster Row, London, 1875, p. 26.

dell'attacco verbale di Amleto nei confronti della giovane. L'approccio critico generale era rivolto soprattutto a giustificare il comportamento dell'eroe. La lettura di genere che Anna Jameson propose in *Characteristics of Shakespeare's Heroines*, invece, si soffermava proprio sugli effetti della *nunnery scene* per Ofelia. La studiosa non si dilungò ad analizzare il dialogo nella sua interezza, ma preferì indugiare solo sulle ultime battute di Ofelia[58]. Jameson notava come qui la fanciulla "says very little"[59], avvalorando così la nostra ipotesi sulla repressione verbale compiuta da Amleto. Inoltre, la scrittrice ottocentesca diede risalto alla qualità interpretativa mostrata da Miss Siddons nel dare voce e corporeità alla disillusione e al dolore della sua eroina nel momento in cui questa si accorge di essere "of most ladies most deject and wretched"[60]. Proprio questi versi, sottolineò la Jameson, costituiscono "the only allusions to herself, and her own feeling in the course of the play"[61]: non bisogna infatti dimenticare che il primo incontro tra i due innamorati avviene in questa scena senza essere "disturbato" dalla presenza di altri personaggi (anche se Claudio e Polonio sono nascosti a origliare); inoltre, questo monologo è l'unico, prima della follia, in cui Ofelia percepisce che "she is entangled inextricably in a web of horror which she cannot even comprehend"[62].

---

[58] "Ophelia - poor Ophelia! What shall be said of her? For eloquence is mute before her! Like a strain of sad, sweet music, which comes floating by us on the wings of night and silence, and which we rather feel than hear - like the exhalation of the violet, dying even upon the sense it charms - like the snow-flake dissolved in air before it has caught a stain of earth - like the light surf severed from the billow, which a breath disperses; - such is the character of Ophelia: so exquisitely delicate, it seems as if a touch would profane it; so sanctified in our thoughts by the last and worst of human woes, that we scarcely dare to consider it too deeply. The love of Ophelia, which she never once confesses, is like a secret which we have stolen from her, and which ought to die upon our hearts as upon her own. Her sorrow asks not words, but tears; and her madness has precisely the same effect that would be produced by the spectacle of real insanity, if brought before us: we feel inclined to turn away, and veil our eyes in reverential pity and too painful sympathy". A. Jameson, *Shakespeare's Heroines,* Gramercy Books, New York, 2003 [1832], pp. 111-112.

[59] Ivi, p. 120.

[60] Scrive Jameson che "Those who ever heard Mrs Siddons read the play of *Hamlet* cannot forget the world of meaning, of love, of sorrow, of despair, conveyed in this two simple sentences", in A. Jameson, ivi, p. 124.

[61] *Ibid.*

[62] *Ibid.*

Non sorprende il fatto che, secondo la tradizione scenica, questa scena fosse di solito rappresentata nella sua interezza. Essa, infatti, costituiva la cartina di tornasole delle capacità istrioniche di Amleto (e quindi anche dell'attore che ne interpretava il ruolo), ed era considerata da molti come il nodo cruciale dell'intero dramma[63].

Verso la fine del diciottesimo secolo alcuni interpreti inglesi di Amleto cominciarono a esasperare l'aggressività emotiva della scena perché la attribuivano ora alla follia presunta che l'eroe doveva "recitare" davanti a Ofelia, ora alla rabbia per il precedente rifiuto subito[64]. David Garrick, ad esempio, era noto per l'impeto che imprimeva alle battute della "nunnery scene" attraverso una gestualità esasperata, volta a mostrare le passioni del protagonista. Alcuni commentatori di fine Settecento, tra cui Thomas Davies, non accolsero positivamente questo tipo d'interpretazione ritenuta "too boisterous"[65]; anche per Thomas Holcroft l'eccesso del modello interpretativo proposto da Garrick avrebbe influenzato altri attori nelle vesti di Amleto:

> The feelings of Hamlet are generally outraged by the actor: he appears to persecute, nay to bully, Ophelia [...]. I cannot conceive how this mistake, which now seems as if it were traditional, could get possession of the stage: perhaps it originated in the strong feelings which Mr. Garrick threw into the scene....[66].

Sprague osserva come, in seguito al *climax* drammatico raggiunto nell'ultimo "to a nunnery, go!" pronunciato dall'eroe, era consuetudine che il protagonista lasciasse per un istante la scena per poi ritornare immediatamente dopo. Questa pratica, secondo lo studioso, era stata estremizzata da Charles Kemble nell'interpretazione del *leading role:*

---

[63] H. Irving, "The Art of Acting", *The Drama*, New York, 1893, pp. 60-61.

[64] C. J. Carlisle, "Hamlet's 'Cruelty' in the Nunnery Scene: The Actors' Views", *Shakespeare Quarterly*, 18, No. 2 (Spring, 1967), p. 129.

[65] T. Davies, *Dramatic Miscellanies: Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare*, 3 voll., London, 1784, vol. III, p. 47.

[66] T. Holcroft, *The Theatrical Recorder,* 1805, vol. II, p. 412. Citato in Carlisle, cit., p. 130.

"this business of going and returning", nota Sprague, "seems to have been abused (...). What was worse, the doors were often slammed"[67]. Il suono reiterato di porte aperte e chiuse con impeto aveva il potere di amplificare la brutalità verbale, già di per sé efficace, della scena. Charles Kemble, non a caso, fu rimproverato dai commentatori del tempo per i maltrattamenti inflitti all'interprete di Ofelia ("what threatening of fits, what ferocity of voice, what stamping of feet, what clattering of doors"[68]); ma la figlia di Kemble, Fanny, che recitò nei panni di Ofelia al fianco del padre, interpretò la veemenza di costui sia alla luce del disprezzo che Amleto provava per se stesso, e non per l'amata[69], sia della follia reale dell'eroe:

> The exquisite tenderness of his voice, the wild compassion and forlorn pity of his looks, bestowing that on others, which, above all others, he most needed, the melancholy restlessness, the bitter self-scorning; every shadow of expression and intonation, was...full of all the mingled anguish that the heart is capable of enduring[70].

Si potrebbe ipotizzare che il motivo di tale scelta registica risieda nel fatto che la scena, collocata a metà del dramma ad introdurre la parabola discendente della tragedia, risulti una delle più ambigue espressioni della furia con cui Amleto si scaglia contro la passiva accettazione, da parte di Ofelia, di un destino infelice. La pratica scenica avrebbe così rinforzato la caustica forza verbale di un eroe folle, triste e rabbioso.

Portando invece in scena più le ambivalenti emozioni del protagonista che la sua rabbia, Edmund Kean, erede di Kemble, mise in rilievo, a differenza del suo predecessore, la complessa natura romantica di Amleto: a conclusione dell'impeto del principe contro la giovane, l'attore, secondo Clement Scott, "seizes Ophelia's hand,

---

[67] A. C. Sprague, *Shakespeare and the Actors,* Russell & Russell, New York, 1963, pp. 154-155.

[68] *Theatrical Examiner*, 20 Marzo 1814, p. 190.

[69] F. Kemble, *Journal*, John Murray, Albemarle Street, London, 1835, vol. 1, p. 149.

[70] Ivi, p. 148.

imprints a lingering kiss upon it with a deep drawn sigh, and straightaway dashes more impetuously than before out of the door, which he slams violently behind him"[71]. Il gesto di dolcezza adottato da Kean venne considerato da Scott come "a beautiful idea (...). It is right, it is true, it is effective"[72]; anche William Hazlitt, pur ritenendo la scena "quite natural in his circumstances", dal momento che "is that of assumed severity only"[73], commentò che quello di Kean fosse

> the finest commentary that was ever made of Shakespeare. It explained the character at once (as he meant it), as one of disappointed hope, of bitter regret, of affection suspended, not obliterated, by the distractions of the scenes around him!"[74].

Nel menzionare le "distractions" che circondano l'eroe, il critico inglese sembra voler giustificare la condotta brutale di Amleto in virtù dello sconvolgimento emotivo che l'eroe stava vivendo.

Il ritorno di Kean sul palcoscenico per baciare la mano di Ofelia ispirò gli interpreti successivi, i quali cercarono di edulcorare la gravità della scena introducendo momenti languidi che facessero intendere come l'eroe fosse combattuto tra l'amore per Ofelia e la rabbia di essere spiato e quindi di essere stato "tradito" dall'amata. A questo proposito Sprague ipotizzò che, a partire all'incirca dagli anni venti dell'Ottocento, l'attore che interpretava Amleto cominciasse a manifestare sulla scena il dubbio che Polonio e Claudio lo stessero spiando. E, infatti, alcune testimonianze sull'*Amleto* messo in scena nel 1861 al Princess's da Fechter e Kate Terry rispettivamente nei ruoli del principe e di Ofelia, riferiscono che l'attrice, nel baciare le lettere di Amleto prima di restituirle, "seems to remember she is watched. She

---

[71] T. Martin, "Eye-Witness of John Kemble, *Nineteenth Century: a monthly review*, (Feb. 1880), p. 293.

[72] C. Scott, *Some notable Hamlets*, B. Bloom, New York, 1969 [1900], p. 110.

[73] W. Hazlitt, "Hamlet", *id.*, *Characters of Shakespeare's Play*, Oxford University Press, London, 1970, p. 275.

[74] W. Hazlitt, *The morning chronicle*, 14 Marzo 1814.

drops her arm slowly and offers then to him"[75]. Il turbamento di Amleto in questa interpretazione sarebbe attribuibile al sospetto di un complotto tramato alle sue spalle; così, alla fine della scena, proprio quando Ofelia "would rush into his arms as if to embrace him (...) suspicion again hardens him, and he waves her off"[76]. E nel momento in cui l'eroina pronunciava il suo smarrimento ("I was the more deceived"), l'attrice era solita voltarsi per andarsene, ma veniva presa per mano da Amleto che, con affetto, le suggeriva di chiudersi in convento[77].

Quando gli studiosi, sotto l'impulso romantico del primo Ottocento, cominciarono a focalizzarsi sulle caratteristiche interiori dei personaggi shakespeariani, gli attori, a loro volta, introdussero tecniche recitative che finirono per avvalorare le loro ipotesi sui ruoli che interpretavano. Oltre dunque a trasmettere ai posteri commenti di tipo tecnico sulla messa in scena, alcuni interpreti inglesi, in particolare a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si trovarono ad affrontare anche problemi esegetici. Data la complessità di un dramma come *Amleto*, le interpretazioni attoriali e le varianti registiche tendono a moltiplicarsi, seguendo logiche che sono in parte attribuibili agli stili recitativi di ogni singola epoca, in parte dipendono dalla sensibilità che ciascun attore possiede. Qui preme porre l'accento sulla crescente attenzione degli interpreti di Amleto di fine Ottocento rivolta alle conseguenze degli esiti drammatici della scena per Ofelia.

Henry Irving, ad esempio, scrisse che nel pronunciare "I loved you not" a Ofelia, Amleto opera con il linguaggio un'operazione simile a quella svolta da un"surgeon's knife", ma che allo stesso tempo egli cerca di dare all'amata "some strange, morbid consolation"[78] proponendole di chiudersi in convento. Ellen Terry, coprotagonista insieme ad Irving, notò come, proprio nel momento in cui l'eroina si

---

[75] R. Hapgood, cit., p. 182.

[76] "Mr. Fechter's Conception Of *Hamlet*", *The Orchestra*, 2:35 (1864: May 28) p. 553.

[77] R. Hapgood, cit., p. 182.

[78] H. Irving, "An Actor's Notes on Shakspeare: Note n° 2. Hamlet and Ophelia. Act III. scene I", *Nineteenth Century: a monthly review*, May 1877, pp. 527-528.

accorge di essere stata ingannata da false promesse d'amore, la gestualità di Irving/Amleto fosse tutta rivolta a dimostrare la passione amorosa che il protagonista del dramma prova per Ofelia ("With what passionate longing his hands hovered over Ophelia"[79]). Ma si tratta di un amore passionale che, secondo Irving, costringe l'eroe a riflettere ancora una volta sulla colpa contaminante della madre e che gli consente di capire che ormai Ofelia "is lost to him for ever"[80].

Verso la fine del secolo (1892) anche un altro celebre interprete di Amleto, Herbert Beerbohm Tree, rivolse la propria attenzione al dramma di Ofelia più che alle motivazioni dell'atteggiamento sconsiderato di Amleto. Per spiegare la rabbia dell'eroe nel negare il proprio amore a Ofelia e il suo conflitto interiore, l'attore introdusse un espediente teatrale di effetto: nell'apprestarsi ad abbracciare l'amata, si soffermava con lo sguardo sul medaglione che egli stesso portava al collo e in cui era ritratto il padre[81]. Questo perché, anche secondo Tree, Amleto vedeva riflessa in Ofelia quella colpa di cui si era macchiata Gertrude ("Hamlet is filled with love and pity for Ophelia. But, to him, all womanhood seems smirched by his mother's act"[82]). Convinto che la tragedia della giovane – a suo dire "the most pitiable figure the mind of man has ever conjured up"[83] - consistesse nel morire senza aver saputo che Amleto l'amava veramente, egli impresse alla scena un ulteriore elemento di sentimentalismo: mentre la protagonista, ormai avvilita, si abbandonava al suo dolore su una poltrona, Amleto, senza farsi sorprendere, rientrava in scena per baciarle "one of the tresses of her hair"[84].

Nell'Inghilterra di fine secolo si cercò, almeno così sembrerebbe, di mettere in scena una versione più mitigata del dialogo, ma

---

[79] E. Terry, *Memoirs,* E. Craig, C. St John (ed. by), G.P. Putnam's Sons, New York, 1932, p. 104.

[80] H. Irving, "An Actor's Notes on Shakspeare: Note n° 2", cit., pp. 527-528.

[81] H. Beerbohm Tree, *Thoughts and Afterthoughts*, Cassell and Company Limited, London, New York, Toronto, Melbourne, 1913, pp. 137-138.

[82] Ivi, p. 138.

[83] Ivi, p. 137.

[84] C. Scott, cit, p. 110.

comunque non censurata nelle sue tinte forti. La nuova esigenza degli attori era mostrare non soltanto la complessità psicologica di Amleto, ma anche quella di Ofelia. É il caso della versione portata in scena da Edward Sothern e Julia Marlowe nel 1900: nel cercare di porre rimedio al disfacimento interiore di Amleto, l'interprete femminile era solita poggiare la mano sulla spalla del coprotagonista per ben tre volte nel corso del dialogo; ma a questo gesto Amleto/Sothern reagiva prima allontanando la mano della ragazza, poi scaraventandola lontano da sé[85]. Manifestazioni di terrore si alternavano quindi a gesti bruschi, e ad altri più espressamente patetici, nel tentativo di mostrare lo scavo analitico e più propriamente psico-analitico che cominciava ad affacciarsi nel panorama europeo di inizio '900 grazie alle teorie di Freud.

Come si è detto, la "nunnery scene" costituiva senza dubbio un momento teatrale di tale indecifrabilità e pathos da indurre alcuni attori e attrici a riflettere, in forma diaristica o saggistica, sulle proprie scelte interpretative. Questo accadeva perché, come sottolinea Carol J. Carlisle, "since they had 'lived' through the scene as Hamlet, they were better prepared than most critics to explain the thoughts and motives which lie behind his words"[86]. Alla studiosa va il plauso di aver cercato di ricostruire le motivazioni del comportamento "crudele" di Amleto in questa scena sulla base delle note di regia, i diari e i commenti critici che alcuni attori pubblicarono. Tuttavia, nel menzionare le varie posizioni critiche di alcuni importanti attori che hanno recitato la scena, Carlisle non distingue l'ottica di "genere" a difesa di Ofelia adottata da alcune attrici nei loro resoconti e appunti di regia. Queste note e memorie delle performance costituiscono delle vere e proprie interpretazioni critiche al testo, utili a far emergere il punto di vista femminile di chi doveva interpretarne il tragico destino di Ofelia.

Elena Faucit Martin, nel suo *On Some of Shakespeare's Female Characters*, riteneva che la "nunnery scene" fosse una specie di

---

[85] R. Hapgood, cit., p. 182.

[86] Cfr. C. J. Carlisle, cit., p. 129.

punizione inflitta a Ofelia per permetterle di espiare la sua colpa, ammesso che, sottolinea poi l'attrice, ve ne fosse realmente una ("Her fault, if fault were, was cruelly expiated"[87]). Non solo, nota Faucit, Ofelia qui è vittima di "[Hamlet's] rude, meaningless words, his violent manner, his shrill voice out of tune and harsh, the absence of all courtesy"[88], ma si ritrova soprattutto "alone to hear the sins of all her sex thrown at her!". Solo alla fine del suo breve monologo, Ofelia "*at the end* she looks at herself - she who has 'sucked the honey of his music vows"[89]. Secondo Faucit Shakespeare fece in modo che Ofelia rimanesse in scena anche dopo la fine del dialogo proprio per rendere ancora più estremo il "pathos of her position"[90]. Si potrebbe ipotizzare che questa ultima osservazione della Faucit nascondesse, in realtà, un velato attacco alla "crudeltà" del Bardo stesso nell'aver voluto infliggere alla sua eroina persino l'umiliazione di dover rimanere, dopo tutto, ancora sulla scena.

Anche Ellen Terry, a cui fu attribuito l'unanime merito dei critici teatrali del suo tempo di aver reso Ofelia un personaggio complesso, "realistico"[91] e al tempo stesso "picturesque"[92], scrisse delle note sui personaggi femminili shakespeariani che ebbe modo di interpretare nella sua lunga carriera. Nei seminari su Shakespeare (*Four Lectures on Shakespeare*[93]), che tenne tra il 1911 e il 1912 in Gran Bretagna, America, Australia e Nuova Zelanda, Terry annovera Ofelia tra le "Pathetic women" create dal genio di Shakespeare. L'attrice concorda con il suo partner nell'*Amleto,* Henry Irving, nell'attribuire al riconoscimento delle affinità tra Gertrude e Ofelia la responsabilità dell'esuberanza verbale di Amleto. Secondo Ellen Terry,

---

[87] H. Faucit Martin, "Ophelia", in *On Some of Shakespeare's Female Characters,* Ams Press, New York, 1970 [1885] p. 15.

[88] Ivi, p. 14.

[89] Ivi, p. 15.

[90] *Ibid.*

[91] *The Examiner,* London, 1879 (4 January), p.13.

[92] A. Lea Merritt, "Miss Ellen Terry as *Ophelia*", *Etcher*, January 1879, p. 43.

[93] E. Terry, *Four Lectures on Shakespeare,* Christopher St. John (ed. by), Martin Hopkins LDT, London, 1932.

l'interpretazione di Irving esprime con decisione tutte le ambiguità e le contraddizioni dell'eroe: la gestualità evocativa delle "trembling hands"[94] dell'Amleto impersonato da Irving, rivelerebbero il confitto interiore provato dall'eroe, e le sue parole sarebbero, secondo Ellen Terry, "those of a man who loves, and hates the base and impure elements of love"[95]. La scena si caratterizza per la fragilità emotiva del principe e per la complessità dei sentimenti espressi da entrambi i personaggi, ("brutality and tenderness are therefore mingled in the *nunnery scene*"[96]). Secondo Terry si tratta anche del momento in cui si sprigiona il potenziale tragico di Ofelia. Da qui in poi, infatti, l'eroina sviluppa un terrore di vivere che l'annienta:

> The whole tragedy of her life is that she is afraid; I think I'm right to say that she is Shakespeare's only timid heroine. She is scared of Hamlet (...) scared of her father and dare not disobey him (...), and she is scared of life itself when things go wrong. Her brain, her soul and her body are all pathetically weak[97].

Addestrata al timore dei pericoli del contagio sessuale dal padre e dal fratello, l'Ofelia interpretata da Ellen Terry mostra sin dalle prime battute le tracce del clima di terrore vissuo negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza. L'eccesso di timore corrobora al disfacimento folle dell'io dell'eroina, la quale proprio in quest'unico momento acquista completa libertà di movimento nello spazio scenico.

La manifestazione espressiva della paura è uno dei tratti distintivi dell'Ofelia interpretata da un'altra celebre attrice vittoriana, Julia Marlowe, che vestì i panni dell'eroina shakespeariana per la prima volta nel 1900. Secondo il biografo Russell, l'attrice sarebbe stata in grado, grazie alla sua forza interpretativa, di mostrare la "true Ophelia". Nelle sue mani, prosegue il biografo, "the character has

---

[94] A. C. Sprague, cit., nota 106 p. 386.

[95] Ellen Terry, *Four Lectures on Shakespeare*, (ed. by Christopher St. John), Martin Hopkins LDT, London, 1932, p. 174.

[96] *Ibid.*

[97] Ivi, p. 165.

become one of her greatest portrayals and a character study of victorious strength"[98]. Lo studio compiuto sul personaggio avrebbe permesso all'attrice di considerare la sua eroina non come una "ordinary girl". Dal momento che "she was the daughter of the Chamberlain"[99] Marlowe mostrò il lato regale di Ofelia. Inoltre, a differenza della convenzionale passività attribuita all'eroina, l'interpretazione dell'attrice rivelò, stando a quanto riportato dal *Sunday Times* "almost too much forcefulness of character for Ophelia"[100]. A differenza del più timido commento della rivista inglese, il *New York Herald* apprezzò la forza caratteriale dell'Ofelia di Marlowe e sottolineò come nel dramma l'eroina "was not a gentle lady going daft to slow music, but a woman of strong passions and fine intelligence who succumbs to a terrible catastrophe"[101]. Secondo Marlowe la catastrofe di Ofelia deriverebbe dalla sua forza di carattere, non da una debolezza di sorta. Per l'attrice, la "nunnery scene" quindi è proprio il momento in cui emerge "another evidence of her character". L'energia dell'eroina di Marlowe si esprime al massimo grado nel tentativo fallimentare di conciliare l'affetto filiale con l'amore per Amleto: "she tried both to protect her father and to spare Hamlet. She failed; that was her tragedy, that she always failed. She tried to save the persons she loved, and she could not"[102].

La nuova, "vera" Ofelia messa in scena agli inizi del ventesimo secolo mostra le fragilità e i punti di forza di un'eroina che, anche grazie al contributo attoriale delle interpreti che la incarnarono, cominciò a discostarsi dall'immagine passiva che le era stata fino a quel momento attribuita, sulla pagina come sul palcoscenico, e a rivelarsi "mere freedom"[103], così come Coleridge l'aveva definita in

---

[98] C. E. Russell, *Julia Marlowe*, Appleton and Company, New York and London, 1926, p. 322.

[99] Ivi, p. 361.

[100] *Sunday Times,* 5 Maggio 1907.

[101] R. Hapgood, cit., p. 50.

[102] Ivi, p. 362.

[103] S. Taylor Coleridge, *Lectures and notes on Shakespear*, (collected by T. Ashe), George Bell and Sons, London, 1888, p. 367.

epoca romantica. Il *climax* del ruolo dell'eroina avviene proprio nella scena della follia, che è l'unico momento in cui Ofelia si libera dai controlli e dalle censure verbali imposti dagli altri personaggi. Il suo linguaggio diventa materia fluida in cui frustrazioni, dolori e desideri repressi si rivelano in tutta la loro potenziale pericolosità. E proprio per arginare eventuali influssi dovuti alle "dangerous conjectures in ill breeding-minds" verranno messe in atto, sul piano registico, strategie di censura nei confronti del linguaggio folle di Ofelia.

Ma prima di affrontare la follia e i dialoghi tra Ofelia e il suo "divided self", è opportuno soffermarsi sulla "play scene" (3, 2) che segue il dialogo della "nunnery scene" a cui è strettamente collegata nella forma e nei contenuti. Per quanto riguarda la forma si può scorgere, infatti, lo stesso impianto accusatorio che Amleto aveva adottato nei confronti di Ofelia nella "nunnery scene", la stessa impronta discorsiva costituita da frasi sarcastiche pungenti e veloci, e un continuo spostamento di argomento, oltre che l'uso di domande retoriche mirate a condurre l'interlocutrice all'asserzione delle verità da lui affermate. Nei contenuti, Amleto continua qui a reiterare il suo discorso sulla licenziosità delle donne e il parallelismo che egli scorge tra Ofelia e Gertrude.

Numerosi studi riferiscono che la maggior parte dei registi ottocenteschi censurarono in toto o in parte lo scambio di battute tra Amleto e Ofelia, poiché ritenenevano tendenzialmente osceno il contenuto di tali dialoghi[104]. Nella prima sequenza di battute tra i due giovani le frasi che si riportano sottolineate qui sotto crearono i maggiori interrogativi ad attori e registi:

> *Hamlet:* [*lying down at Ophelia's feet*] Lady, shall I lie in your lap?
> *Ophelia:* No, my lord.
> *Ham:* I mean, my head upon your lap.
> *Ophelia:* Ay, my lord.
> *Hamlet:* Do you think I meant country matters?
> *Ophelia:* I think nothing, my lord.

[104] C. Glick, cit., p. 24.

Hamlet: That's a fair thought to lie between maids' legs.
Ophelia: What is, my lord?
Hamlet: Nothing.
Ophelia: You are merry, my lord.
Hamlet: Who, I?
Ophelia: Ay, my lord.
Hamlet: O God, your only jig-maker! What should a man do but be merry?
For look you how cheerfully my mother looks, and my father died
within 's two hours[105].

Nel 1783 John Philip Kemble, che originariamente aveva lasciato intatte le battute, fu costretto a sopprimerle a seguito delle critiche ricevute durante la première[106]. Il critico teatrale del *London Chronicle* scrisse un articolo di approvazione per i tagli apportati da Kemble: "Oh, how glad I am to see that they have now left out that shocking indecency, when Hamlet talks to Ophelia about country matters!"[107] Proprio la questione del "country matter" creò ai curatori delle edizioni non pochi dubbi interpretativi, che erano però riconducibili a un'intuizione comune: si trattava di allusioni all'atto sessuale[108]. Dai *promptbooks* dell'*Amleto* di Irving e Sothern risulta che siano stati mantenuti il primo verso di Amleto "Lady, shall I lie in your lap", e la risposta di Ofelia che viene immediatamente di seguito ("You are merry, my lord"). Viene dunque omesso parte del discorso riguardante le country matter[109]. Inoltre, in entrambi i copioni menzionati, anche la seconda sequenza del dialogo tra i protagonisti che segue la pantomima viene notevolmente ridotta:

Ophelia. What means this, my lord?
Hamlet. Marry, this is munching mallico; it means mischief.

---

[105] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., pp. 304-305 (3, 2, 108-120).

[106] A. Thompson, N. Taylor, "Obscenity in Hamlet III. ii: 'Country Matters'", cit., p. 486.

[107] Citato in J.A. Mills, *Hamlet on Stage: The Great Tradition*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985, pp. 63-64.

[108] Per una ricostruzione filologica delle varie edizioni novecentesche del'Amleto relative al "country matters" si veda Neil Taylor, Ann Thompson, "Obscenity in Hamlet III.ii: 'Country Matters'", cit., pp. 493-495.

[109] W. Shakespeare, *Hamlet, adapted for the stage by E. Southern,* cit., p. 37 e *Hamlet adapted for the stage by Irving,* cit., pp. 74-75.

Ophelia. Belike this show imports the argument of the play.
[...]
Hamlet. We shall know by this fellow. The players cannot keep counsel; they'll tell all.
Ophelia. Will 'a tell us what this show meant?
Hamlet. Ay, or any show that you'll show him. Be not you ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means.
Ophelia. You are naught, you are naught! I'll mark the play.
[...]
Hamlet. Is this a prologue, or the posy of a ring?
Ophelia: 'Tis brief, my lord.
Hamlet: As woman's love[110].

Ciò che resta di questo lungo dialogo è la battuta di Amleto ("Marry, this is munching mallico; it means mischief") e la battuta di Ofelia ("'Tis brief, my lord") a cui l'eroe risponde "As woman's love", alludendo, come aveva fatto prima, all'infedeltà della madre. La censura riguarda ancora una volta i versi in cui l'eroe insinua la lascivia di Ofelia. Il fatto stesso che la giovane ammonisca Amleto per i doppi sensi di cui il suo linguaggio è ricco ("You are naughty, you are naughty"), rivela esplicitamente come l'eroina sia in grado di comprenderne il messaggio allusivo.

Anche l'ultima sequenza dialogica tra i due che segue il *Mousetrap* è piena di allusioni sessuali che solitamente nelle messe in scene ottocentesche furono censurate:

Ophelia. You are as good as a chorus, my lord.
Hamlet: I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying.
Ophelia: You are keen, my lord, you are keen.
Hamlet: It would cost you a groaning to take off my edge.
Ophelia: Still better, and worse.
Hamlet: So you mistake your husbands[111].

[110] W. Shakespeare *Hamlet,* cit., pp. 307-308 (3, 2 129-147).
[111] W. Shakespeare, *Hamlet,* cit., pp. 314-315 (3, 2, 237-245).

Sia Irving che Sothern mantennero solo il primo scambio di battute (*Ophelia:* "You are as good as a chorus, my lord"./*Hamlet*: "I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying"), eliminando così le ulteriori allusioni sessuali presenti nei versi successivi ("It would cost you a groaning to take off my edge"). In realtà, sembrerebbe plausibile che anche la parola "puppet", oltre al primo significato di "marionetta", facesse riferimento al sesso femminile[112].

L'intera scena creò perplessità e costernazione in molti studiosi proprio a causa delle battute licenziose che Amleto scambiava con Ofelia. Frank Marshall, ad esempio, attribuì l'oscenità delle battute del protagonista alla finta pazzia che doveva recitare davanti alla corte. Il critico dubitava che Shakespeare avesse voluto affidare al suo eroe battute così indecorose, e sarebbe stato ben lieto di dimostrare che queste fossero il frutto di convenzioni teatrali elisabettiane tramandate erroneamente nei secoli:

> I should like to be able to prove that some of the most offensive lines were inserted by the players to suit the depraved taste of their audience, but I am afraid that they must be acknowledged to have been permitted, if not approved, by Shakespeare, in common with some equally repulsive passages in other plays[113].

Egli si augurava non solo che le oscenità venissero eliminate dalle scene, ma che anche le edizioni critiche dell'*Amleto* reperibili nelle biblioteche, come la serie pubblicata dalla Clarendon Press, venissero rivedute[114]:

> I have no wish to see Shakespeare universally Bowdlerised, but I think the text, as published in the Clarendon Press Series, might be generally adopted for the purposes of the library. These objectionable passages

---

[112] H. M. Hulme, *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text,* Longman, London, 1962, p. 114.

[113] F. Marshall, cit., p. 142.

[114] *Ibid.*

were erased in Collier's annotated copy, and I believe they were very rarely spoken in representation, even during the seventeenth century.

La pratica censoria ottocentesca dei testi shakespeariani di cui parla Marshall, il "Bowdlerismo", prese il nome da una raccolta di edizioni riviste delle opere del Bardo dal titolo *The Family Shakespeare* firmate da Thomas Bowdler e pubblicate per la prima volta nel 1807. La caratteristica principale di tali revisioni in cui, come indica il sottotitolo stesso, "nothing is added to the original texts; but those words and expressions are ammitted which cannot with propriety be read aloud in a family"[115], era l'omissione di tutte quelle allusioni linguistiche usate da Shakespeare che potessero suonare disdicevoli. Nella prima prefazione all'opera, l'autore, o per meglio dire l'autrice, ovvero la sorella di Thomas, Henrietta,[116], giustificherebbe la necessità di rimuovere le espressioni oscene dai testi shakespeariani ("whatever is unfit to be read aloud by a gentleman to a company of ladies") con il fine di impedire al lettore di evitare "the danger of falling unawares among words and expressions which are of such a nature to raise a blush on the cheek of modesty"[117]. Nel testo di Bowdell, non è nemmeno menzionata la battuta di Amleto a Ofelia "Shall I lie in your lap?"[118].

Nell'Ottocento lo scambio di battute tra Amleto e Ofelia prima e durante il *Murder of Gonzago* acquisì rilevanza soprattutto a causa dell'impatto visivo che la scena produceva. La tradizione scenica dell'intero dialogo tra i due protagonisti riporta che Amleto, sin dai tempi della messa in scena di Betterton, era solito gettarsi ai piedi di Ofelia, dal momento che, come lui stesso sottolinea, là si trovava

---

[115] T. Bowdler, *The Family Shakespeare*, L. Johnson and Co, Philadelphia and New York, 1849 [sesta edizione].

[116] N. Perrin dimostrò che i dieci volumi di *The Family Shakespeare* furono in realtà redatti da Henrietta e non dal fratello. Secondo lo studioso, Henrietta avrebbe scelto l'anonimato perchè "she wanted to avoid the odium of admitting that she, an unmarried gentlewoman of fifty, understood Shakespeare's obscenity enough systematically to remove it". N. Perrin, *Dr Bowdler's Legacy,* Atheneum, New York, 1969, p. 76-77.

[117] T. Bowdler, cit, p. non data.

[118] Ivi, p. 862.

"metal more attractive" (III, ii, 106), e giocare poi con il ventaglio della fanciulla[119]. *Hamlet lying down at Ophelia's feet*, era una delle *stage directions* che Rowe incluse nell'edizione completa delle opere di Shakespeare del 1709[120]. Questo effetto teatrale, così come l'euforica entrata in scena del protagonista, serviva a mostrare la sua "antic disposition" di fronte agli astanti.

Kemble decise di inscenare alla lettera l'atto di Amleto di appoggiarsi tra le gambe di Ofelia, ma la scelta si rivelò inopportuna e l'attore fu costretto a ripristinare la posizione sdraiata. Nel corso della scena, l'attore era solito rivolgersi a Ofelia e contemporaneamente giocare con il suo ventaglio cercando di osservare le reazioni di Claudio alla messa in scena che aveva allestito[121]. Kean estremizzò il gesto di Kemble: decise di procedere sul palco a gattoni verso Claudio. Così facendo, l'attore "openly stalked his prey. Throwing himself to the ground, he crept to centre stage and insolently scrutinized Claudius, as if 'bullying the King into confusion' "[122]. La scelta di Kean suscitò le perplessità dei critici teatrali del tempo per l'indecenza e l'audacia mostrata in scena. Secondo il *London Herald*

> during the mimic representation, Mr Kean so far forgot that inalienable delicacy, which should eternally characterize a gentleman in his deportment before the ladies, that he not only exposed his *derriere* to his

---

[119] Il ventaglio fu un elemento scenico adottato da diversi attori. Sprague scrive che, oltre a Betterton, anche Kemble era solito giocare con il ventaglio di Ofelia; lo utilizzò anche nella tournée parigina dell'*Amleto* 1827 e influenzò alcune versioni francesi, come quella di Dumas e Merice, di cui si parlerà più avanti, che menzioneranno la *play scene* proprio come "la scène de l'eventail". Fechter, altro celebre Amleto degli anni Sessanta dell'Ottocento, preferì usare il copione del *Murder of Gonzago* al posto del ventaglio ed era solito lanciarlo in aria nel momento del mimo dell'assassinio; la stessa procedura fu seguita da Tree, mentre Irving preferì prima usare il ventaglio come paravento da cui spiare le reazioni di Claudio, per poi rosicchiarlo in preda alla rabbia: "He began with a concession to tradition, sprawling in the canonical manner at the feet of Ophelia and observing Claudius from behind her fan....'In his nervous excitement he destroys with his teeth the feathered fan with which he has been toying, biting it convulsively as his scheme for securing conviction progresses' ". In *Era*, 5 Gennaio 1879, citato in J.A. Mills, cit., p. 165. Cfr. anche A. C. Sprague, cit., pp. 157 e seguenti.

[120] N. Taylor, A. Thompson, "Obscenity in Hamlet III, ii: 'Country Matters'", cit., p. 485.

[121] *Chronicle*, 4 October 1783, citato in Mills, cit., p. 64.

[122] *London Sun,* 14 March 1814. Citato in Neil Taylor, Ann Thompson, "Obscenity in Hamlet III.ii: 'Country Matters'", cit., p. 487.

> mistress, but positively crawled upon his belly toward the King like a wounded snake in a meadow, rather than a Prince openly indulging himself in moral speculation in the salon of a royal palace"[123].

Come scrivono Thompson e Taylor, il solo fatto che Amleto dovesse strisciare ai piedi o tra le gambe di Ofelia bastava a creare apprensione negli attori, oltre che imbarazzo nel pubblico[124]. Assistere a un principe della levatura morale di Amleto ridotto, dalla follia reale o presunta, ad abbassarsi a un uso verbale indecente, oltre che a strisciare ai piedi della corte, era impensabile per il pubblico ottocentesco. Appariva quindi necessario censurare, almeno a livello verbale, una scena che nella sua performance si profilava già di per sé come imbarazzante. Sembrerebbe che la pratica teatrale dalle tinte forti servisse a compensare, almeno in parte, le numerose omissioni testuali. Perché, verrebbe da domandarsi, si preferì sopperire ai tagli attuati sul testo con una resa visiva altrettanto provocatoria? Forse perché il potere evocativo delle parole usate da Shakespeare risultava ancor più vivo e pungente della rappresentazione stessa? E soprattutto, quali conseguenze ebbero a teatro le omissioni di versi così sessualmente allusivi nei riguardi del personaggio di Ofelia?

Le battute di cui l'eroina fu costretta a fare a meno sono rilevanti per due motivi. In primo luogo, esse costituiscono il prosieguo di uno scontro verbale con Amleto che aveva impegnato Ofelia già nella "nunnery scene". Come visto, infatti, Amleto qui continua a rivolgere battute misogine a Ofelia alludendo, per ben tre volte, all'infedeltà femminile: la prima, in cui parla esplicitamente della madre ("For look you how cheerfully my mother looks, and my father died/within 's two hours[125]); la seconda, in cui reitera il suo punto di vista sulla brevità dell'amore femminile, sempre tenendo a mente Gertrude (*Ophelia*: "'Tis brief, my lord"./ Hamlet: "As woman's love"), e infine l'ultima, (*Hamlet*:

---

[123] Citato in J. A. Mills, cit., p. 83.

[124] N. Taylor, A. Thompson, "Obscenity in Hamlet III, ii: 'Country Matters'", cit., p. 485.

[125] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., pp. 304-305 (3, 2, 108-120).

"So you mistake your husbands"[126]) in cui si riferisce nuovamente agli inganni femminili. Ofelia viene quindi nuovamente derisa dall'eroe il quale, preso nuovamente da una "demoniacal possession"[127], fa di lei il destinatario del suo discorso denigratorio sulle donne. Qui, come nell'invettiva precedente, Amleto generalizza il suo oggetto di accusa, e non si rivolge più direttamente alla giovane, ma all'intero universo femminile di cui lei, come Gertrude, è parte[128]. L'omissione delle battute altera l'intero esito del dialogo tra i due che, così delineato, non rende giustizia al ruolo scenico attivo di Ofelia. Di conseguenza l'eroina diventa solo una muta spettatrice dello spettacolo di Amleto, al pari di un'astante che ogni tanto rivolge all'amato alcune domande sul dramma rappresentato e che, incerta e triste, osserva il suo comportamento squilibrato. Nel tagliare le battute venne dunque meno la loro drammatica incidenza sulla tragedia interiore che consuma Ofelia. Una volta omesse, non è possibile cogliere fino in fondo quanto la "playscene" non fosse altro che l'appendice conclusiva del discorso sarcastico e misogino che Amleto aveva accennato e lasciato in sospeso nella "nunnery scene". Questa è l'ultima decisiva stoccata dell'eroe all'integrità mentale di Ofelia e che la costringerà a vedere ciò che fino ad allora non era stata in grado di vedere ("To see what I see").

In secondo luogo, si perse nella resa scenica anche la percezione che Ofelia fosse una giovane donna dotata di impulsi sensuali, e non una creatura virginale e incontaminata come invece si tendeva a credere. La costruzione del personaggio sullo "stage" si basa tutta sul filtro posto dalle censure testuali. Lasciare intatti i versi di Ofelia e quelli che Amleto le rivolge avrebbe significato che la fanciulla era in grado di comprendere il loro doppio senso implicito, come era già accaduto nel dialogo con Laerte, e come accadrà nei successivi versi,

---

[126] W. Shakespeare, *Hamlet,* cit., pp. 314-315 (3, 2, 237-245).

[127] F. Marshall, cit., p. 142.

[128] Secondo Marshall "this last sentence is spoken looking at the Queen, though undoubtedly Hamlet means it as a satire on the fickleness which he thinks Ophelia has shown towards him". *Ibid.*

altrettanto osceni, che la folle Ofelia canterà alla corte nella "madscene".

2.3 Dialoghi tra Ofelia e il suo 'divided self': is her speech nothing?

La follia reale di Ofelia contrasta con l'atteggiamento lunatico recitato da Amleto e meditato con un "method" di cui si accorge il pedante Polonio. Prima ancora di essere rappresentata in scena, la pazzia della fanciulla è annunciata dalle parole del *gentleman* (nel *Q2*), mentre nell' *in-folio* è Orazio a raccontare il suo incontro con una fanciulla ormai "importunate - indeed, distract" (4, 5, 2). Questa descrizione offre rilevanti *stage directions* utili alle interpreti del ruolo di Ofelia per mettere in scena la follia:

Gentleman: She speaks much of her father, says she hears
There's trick i' th' world, and hems and beats her heart
Spurns enviously at straws. speaks things in doubt,
That carry but half sense. 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[129].

Prima ancora di entrare in scena mostrando i tipici atteggiamenti di una persona "lunatic", Ofelia viene quindi evocata dai discorsi allarmati del *gentleman*/Orazio con quella medesima modalità ecfrastica con cui la regina racconterà l'annegamento della giovane.

Il sentore che vi fosse qualcosa nel comportamento della giovane tale da destare preoccupazioni si avverte già nel drastico rifiuto da parte di Gertrude di parlare con Ofelia ("I will not speak with her"; 4,

[129] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit, p. 373 (4, 5, 4-11).

5, 1). Questa durezza non sembra essere motivata, tanto più perché Gertrude ha assistito alla morte di Polonio e dovrebbe pertanto comprendere, come sostiene anche il *gentleman*, che "[Ophelia's] mood will needs be pitied" (4, 5, 3). É a causa della perdita del padre che Ofelia, secondo il gentleman/Orazio, avrebbe perso il senno; il disturbo mentale da cui la giovane sarebbe affetta riguarda sia la sfera verbale ("Her speech is nothing") sia il piano fisico ("…and hems and beats her heart"). I discorsi sconclusionati[130], ma non privi di un recondito significato in quanto inducono "the hearers to collections", sono accompagnati da una gestualità folle ("winks and nods and gestures") che anticipa l'entrata scomposta dell'eroina sulla scena. La drammaticità dei discorsi insensati di Ofelia appare tanto più evidente nella frase che pronuncia Orazio prima che la giovane entri in scena ("for she may strew/ Dangerous conjectures in ill-breeding minds"). Significativamente, scrive Del Sapio Garbero, è Orazio ad assumersi la responsabilità di rintracciare una verità raccogliendo insieme ("to botch up") quei significati, legati al femminile, che Ofelia dissemina ("strew") come fiori[131].

L'ingresso di Ofelia sul palcoscenico si differenzia nelle tre versioni del testo di Amleto: nel Q2 l'eroina semplicemente "enters the stage"; nel *Q1* "Enter Ophelia playing on a Lute and her haire downe singing"; nella versione *in-folio,* infine, le direzioni di scena fornite indicano solo "enter Ophelia distracted". Dall'epoca elisabettiana in poi, le convezioni associate alla follia di Ofelia prevedevano che l'eroina comparisse sulla scena con una veste bianca, "fantastically dressed with flowers and loosed hair", cantando frammenti di ballate

---

[130] Maurice e Hanna Charney sottolineano come "her syntax is broken; her discourse is organized by lyrical free association, with many veiled innuendos and pointed allusions to the state of affairs in Denmark". M. Charney, H. Charney, "The language of the Madwoman in Shakespeare and His Fellow Dramatists", *Signs*, 3, No. 2 (Winter, 1977), p. 456.

[131] "The verb 'to strew' used by Horatio might well serve to capture the disseminative functioning of meaning of the whole play (or even of language in general, for that matter), were it not negatively connoted here to refer to a culturally targeted female excess, something unshaped, and yet dangerous, something to embank and put under control". M. Del Sapio Garbero, "*Translating* Hamlet/*Botching up Ophelia's Half Sense*", *Textus*, 20, n° 3 (settembre/dicembre 2007), p. 520.

sull'amore perduto. Come scrive Elaine Showalter, gli elisabettiani vedevano nella follia di Ofelia i classici sintomi del "love melancholy"[132].

La prima attrice a vestire i panni di Ofelia sui palcoscenici inglesi sembrerebbe essere stata Mary Saunderson (ribattezzata Mrs Betterton dopo il matrimonio con il celebre attore) che debuttò nella parte il 24 Agosto 1661. Stando a quanto testimoniato da Thomas Davies, lo stile recitativo di Mrs Betterton fu inevitabilmente influenzato dai *boy actors* della tradizione elisabettiana e dall'eredità dei copioni rivisti e censurati da William Davenant e dalla Blackfriars Company[133]. Dello stile interpretativo che l'attrice adottò per la parte di Ofelia si conosce ben poco, ma si presuppone che abbia seguito le tendenze in voga all'epoca fondate sul malinconico abbandono femminile alle pene d'amor perduto.

L'avvento delle donne a teatro avrebbe dovuto amplificare la connotazione di genere sessuale dei personaggi femminili che prima della Restaurazione erano stati interpretati da *boy actors*, ma ciò non si verificò poiché i personaggi femminili shakespeariani, tra cui anche Ofelia, venivano sistematicamente privati di ogni battuta a sfondo licenzioso che invece offriva loro il testo shakespeariano; di conseguenza, apparivano come versioni scialbe, personaggi di second'ordine rispetto alle complessità dei protagonisti maschili dei drammi shakespeariani.

Gli studiosi hanno dimostrato che dalla Restaurazione fino ai primi decenni del ventesimo secolo sui palcoscenici inglesi le battute licenziose della follia di Ofelia furono costantemente elise. I versi che abitualmente vennero tagliati erano i seguenti:

> *Ophelia*: Then up he rose and donned his cloche
> And dupped the chamber door-
> Let in the maid that out a maid

---

[132] E. Showalter, *The Female Malady*, Virago Press, New York, 1987, p. 11.

[133] T. Davies, *Dramatic Miscellanies: Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare*, 3 vol., London, printed for the author, 1784, p. 126 e 131.

Never departed more (Hamlet, 4, 5, 52-55)
(…)
By Gis and by Saint Charity,
Alack and fie for shame,
Young men will do't if they come to't:
By Cock they are to blame
Quoth she, 'Before you tumbled me
You promised me to wed.'
He answers: 'So would I ha' done by yonder sun
And thou hadst not come to my bed.' (*Ibid.*, 58-66)

Espunta dal testo ogni allusione licenziosa, l'eroina appariva come un essere completamente asessuato. Privata della potenziale forza di un linguaggio trasgressivo, l'Ofelia che apparve sulle scene dalla Restaurazione in poi divenne una "proper lady-like heroine", un semplice "innocent object of Hamlet's wordplay"[134]. Proprio perché non rappresentata nella complessità delle sue pulsioni femminili ma come incarnazione di castità e passività, l'eroina shakespeariana, finì per apparire, in scena, come personaggio ancora più ambiguo e passivo di quanto Shakespeare stesso avesse inteso. Ma se per Elaine Showalter l'interpretazione settecentesca di Ofelia era né più né meno che una "sentimentalized version which minimized the force of female sensuality"[135], secondo Mary Floyd-Wilson, invece, fu proprio la negazione della femminilità dell'eroina dovuta alla censura registica a metterne in risalto la sessualità repressa: "by simultaneously stressing and denying the sexual aspects of Ophelia's character (…) the eighteenth-century theater charged the role with a latent or repressed sexuality intensified by its secrecy"[136]. L'elisione dei richiami di natura sessuale che compaiono nei frammenti delle vecchie ballate cantate dall'eroina contribuì a esacerbare, invece che ad anestetizzare, l'interpretazione della follia. Floyd-Wilson ha ragione nel riconoscere

---

[134] M. Floyd-Wilson, "Ophelia and Femininity in the Eighteenth Century: 'Dangerous conjectures in ill-breeding minds' ", in *Women's studies*, 21, 1992, p. 401.

[135] E. Showalter, "Representing Ophelia", P. Parker, G. Hartman (ed. by), *Shakespeare and the Question of Theory,* Methuen, N. Y., London, 1985, p. 82.

[136] M. Floyd-Wilson, "Ophelia and Femininity in the Eighteenth Century: 'Dangerous conjectures in ill-breeding minds' ", cit., p. 402.

questo doppio livello interpretativo. Si potrebbe aggiungere che questa doppiezza sia in realtà il risultato della profonda e insanabile discrepanza, almeno fino al ventesimo secolo, tra l'Ofelia "on page" e l'Ofelia "on stage".

Per colmare la distanza tra l'universo testuale e quello teatrale, si cominciò, proprio nel Settecento, ad apportare al personaggio di Ofelia innovazioni interpretative che trovarono riscontro nella mutata percezione critica nei riguardi dei personaggi shakespeariani. Accanto a versioni settecentesche scialbe dell'eroina, nei teatri inglesi cominciarono ad andare in scena versioni drammaturgiche in cui le manifestazioni della follia di Ofelia venivano esplicitamente ricondotte all'accentuata femminilità del personaggio. Miss Cibber, ad esempio, insieme ad alcune attrici settecentesche come Jane Lessingham, Dorothy Jordan, Kitty Clive, Peg Woffington, Mrs Baddeley, e altre di minor successo che ricoprirono il ruolo di Ofelia[137], fu una delle più notevoli interpreti dell'eroina shakespeariana al fianco di David Garrick. Sostenitrice della naturalezza performativa promossa da Garrick[138] e di un tipo di "sentimental theatre" che riflettesse gli ideali di virtù e *sensibility* di cui era intrisa la temperie culturale del Settecento, Miss Cibber fu considerata come "the creator of the feminine ideal of the part"[139]. Thomas Davies sostenne addirittura che "Till the sweet character of Ophelia was personated by Mrs Cibber, it was not well understood, at least for these last sixty years"[140]. Agli occhi del critico, Mrs Cibber avrebbe quindi rivoluzionato le modalità

---

[137] Per un'analisi di altre interpreti "minori" di Ofelia nel Settecento si veda: "Anecdotes and Theatrical Character of Mrs. Woffington", *Town and Country Magazine*, or, *Universal Repository of Knowledge, Instruction, and Entertainment*, 16 (1784:June) p. 297; "The Memoirs of Mrs. Sophia Baddeley, late of Drury Lane Theatre", *English Review*, or, *An abstract of English and foreign literature*, 9 (1787:June) p. 443; "An Irish Actress- Margaret Woffington", *Dublin University Magazine*, 64:380 (1864:Aug.) p.180; Gertrude Carr Davison, "Ophelia.", *Theatre* (London, 1877), 4:22 (1881:Oct.) pp. 212-214.

[138] L. Wood, *Garrick claims the stage: acting as social emblem in eighteenth-century England,* Greenwood Press, Westport (Conn.), 1984, p. 31.

[139] C. Wingate, *Shakespeare's Heroines on stage,* T.Y. Crowell & Co, New York, Boston, 1895, p. 288.

[140] Secondo Davies, soltantoMrs Baddeley sembrerebbe essere paragonabile a Mrs Cibber in termini di "pleasing sensibility, melodious voices and correspondent action". T. Davies, cit., vol. 3, p. 131.

interpretative del personaggio di Ofelia, grazie all'accento posto proprio sulla "sensibility deranged, and deserted by the reason" dell'eroina. Tuttavia, la pazzia di Ofelia, che Davies forse troppo semplicisticamente definì "beautiful dramatic incident"[141], fu percepita esclusivamente come eccesso di sensibilità della protagonista, e non come malattia del femminile. L'attrice avrebbe mostrato la sensibilità smisurata di Ofelia esclusivamente affidandosi a una gestualità enfatica ("troubles eyes", "desperate sights"[142]), dal momento che, come detto, molte delle battute di Ofelia furono eliminate. Inoltre, Mrs Cibber sembrerebbe essere stata la prima attrice a rappresentare l'eroina secondo le *stage directions* introdotte da Nicholas Rowe, quindi "fantastically dressed with Straws and flowers". L'attrice appariva nella *madscene* con i capelli sciolti ricoperti da filamenti di paglia[143], e questa innovazione di costumi, scrive Sprague, che aveva l'obiettivo di aumentare il pathos della scena, "belongs to theatrical history for many years to come"[144].

Verso la fine del diciottesimo secolo si cominciò a dare maggior rilievo alla performance canora delle attrici che interpretavano Ofelia. Mrs Siddons, che debuttò in questo ruolo accanto al fratello John Philip Kemble il 15 Maggio 1786, interpretò la follia della sua eroina alla luce della fragilità emotiva dovuta al lutto appena subito, oltre che alla perdita dell'amato. Il trasporto elegiaco della scena fu reso attraverso lunghe pause tra una battuta e l'altra che aumentavano il senso di sospensione e ambiguità della scena[145]. Raccontando un aneddoto sull'interpretazione di Ofelia, il biografo Thomas Campbell

---

[141] *Ibid.*

[142] *Ibid.*

[143] M. Floyd-Wilson, cit. p. 403.

[144] Sprague cita una poesia di Lloyd raccolta in un volume del 1760 dal titolo *Actor*: In vain Ophelia gives her flowerets round,/And with her straws fantastic strews the ground;/In vain now sings, now heaves the desp'rate sigh,/If Phrenzy sit not in the troubled "Eye"./In Cibber's Look commanding Sorrow speak…" . A. C. Sprague, cit., p. 171.

[145] F. Burwick, "The ideal shatters: Sarah Siddons, Madness and the dynamic of gestures", in *Notorious Muses*, R. Asleson (ed. by), Yale University Press, New Haven, London, 2003, p. 141.

scrisse che la *madscene* recitata da Mrs Siddons fu così toccante che "the fellow-actress playing the queen was so electrified by Siddons's looks that when she seized her arm, she hesitated and forgot the part"[146]. Tuttavia, prosegue il biografo, le sue doti erano limitate per il fatto che l'attrice non possedeva particolari qualità canore; e dato che era solo una "passable vocalist"[147], secondo Campbell, riusciva con difficoltà a interpretare la dolcezza dei canti malinconici dell'eroina.

La bravura delle interpreti di Ofelia di fine Settecento e inizio Ottocento veniva, dunque, attribuita o negata esclusivamente sulla base delle qualità canore dimostrate dalle attrici nel manifestare la dolcezza elegiaca del personaggio. E, infatti, come scrive Showalter, "whereas the romantic Hamlet, in Coleridge's dictum, thinks too much (...), Ophelia is a girl who *feels* too much, who drowns in feeling"[148]. Scomparse le allusioni a una sessualità latente nella protagonista, non rimaneva che elogiare l'eroina per il suo struggimento lirico "romantico". Sostanziale è la posizione ricoperta dalla critica nel cercare di mettere a fuoco un personaggio così inafferrabile e sfuggente, e nel sottolinearne gli elementi ideali di cui il femminile deve essere caratterizzato. In epoca romantica "the young, the beautiful, the harmless, and the pious Ophelia"[149], come l'aveva descritta Samuel Johnson, assunse i tratti della natura pura, incontaminata e sottomessa. Per rimarcare la simbiosi tra Ofelia e gli elementi naturali, Coleridge definì l'eroina

> a little projection of land into a lake or stream, covered with spray-flowers quietly reflected in the quiet waters, but at length is undermined or loosened, and becomes a faery isle, and after a brief vagrancy sinks almost without an eddy![150].

---

[146] T. Campbell, *Life of Mrs Siddons,* London, Edward Moxon, Dover Street, 1834, p. 212.

[147] *Ibid.*

[148] E. Showalter, "Representing Ophelia", cit., p. 83.

[149] S. Johnson, *On Shakespeare*, ed. By H.R. Woudhuysen, Penguin, 1989, p. 244.

[150] S. Taylor Coleridge, *Lectures and notes on Shakespear*, (collected by T. Ashe) George Bell and Sons, London, 1888, p. 362.

La purezza "naturale" di Ofelia la sua peculiare "absence of character", scrive Coleridge, costituisce "its marks and out-juttings"[151], ovvero i tratti distintivi del suo carattere. Il poeta romantico inglese fu tra i primi ad attribuire alla "freedom of character" di Ofelia l'ambiguo fascino dell'assenza. Ciò che Coleridge definì "absence of character" agli occhi di Byron assunse il profilo di una vera e propria inconsistenza. Come gran parte della critica romantica, Byron era certamente più attratto dalla complessità di Amleto che dalla passività di una creatura come Ofelia che egli definiva "as inconsistent and as false a character as her faithless lover"[152]. Ma a differenza di Coleridge, Byron pose l'attenzione su un altro elemento non trascurabile di Ofelia, ovvero il suo linguaggio, che egli non si limita a definire volgare ("gross"). Proprio nelle ballate sconce dell'eroina il poeta riconosce l'ambiguità dei suoi pensieri, e vi scorge una schizofrenica doppiezza che nelle prime battute porta la fanciulla ad essere "graceful and gentle", e poi a divenire "an insane gypsy, singing no very delicate songs"[153]. Le canzoni non proprio delicate di cui parla Byron continuarono a essere censurate nei palcoscenici del diciannovesimo secolo e il divario tra testo scritto e testo rappresentato seguitò a rimanere incolmabile fino ai primi decenni del Novecento. Le performance di Ofelia, nel mettere in risalto principalmente abilità espressive canore e gestualità enfatizzata, continuarono a proporre una versione edulcorata, inconsistente e passiva dell'eroina shakespeariana.

Alcune interpreti di fine Ottocento, però, come Ellen Terry e Julia Marlowe, invertirono le tendenze teatrali convenzionali e introdussero elementi innovativi frutto delle loro analisi critiche al personaggio e dei cambiamenti culturali che stavano avvenendo nell'Europa *fin de siècle*,

---

[151] Ivi, p. 362.

[152] Lord Byron and Percy Shelley from 'Byron and Shelley on the Character of Hamlet', unsigned dialogue in *New Monthly magazine*, 29, n°2 (1830), pp. 327-336, citato in J. Bate, *The Romantics on Shakespeare*, Penguin, London, 1992, p. 338.

[153] *Ibid.*

uno su tutti la rivoluzione psicanalitica, e in particolare gli studi sull'isteria femminile condotti da Freud e Breuer. Per le attrici l'interpretazione di Ofelia non poteva più soltanto evidenziare il candore e la malinconia di un'eroina sedotta e abbandonata, ma doveva cogliere il complesso travaglio interiore del personaggio.

Ellen Terry lavorò sull'interpretazione della follia di Ofelia conducendo personalmente studi di carattere medico[154]. Nelle *Four Lectures on Shakespeare* Terry nota come, già dall'inizio del dramma, "Ophelia suffers from an incipient insanity: there is something queer about her, something which explains her wits going astray later on"[155]. Per preparare la parte, l'attrice si sarebbe esercitata visitando un manicomio, dove ebbe l'occasione di osservare con i propri occhi la follia femminile: "I was disheartened at first. There was no beauty, no nature, no pity in most of the lunatics. Strange as it may sound, they were too *theatrical* to teach me anything"[156]. Il primo impatto con una giovane folle sembrerebbe essersi rivelato inutile per l'attrice. Ma poi, come lei stessa conferma, è l'incontro con una "young girl gazing at the wall" a incuriosirla:

> It [Her face] was quite vacant, but the body expresses that she was waiting, waiting. Suddenly she threw up her hands and sped across the room like a swallow (...). She was very thin, very pathetic, and the movement was as poignant as it was beautiful. I saw another woman laugh with a face that had no gleam of mirth anywhere – a face of pathetic and resigned grief[157].

Da questa esperienza Terry non solo capì come doveva interpretare Ofelia, ma dedusse anche che il lavoro immaginativo, per un'attrice,

---

[154] Cfr. J. Wechsler, "Performing Ophelia. The Iconography of Madness", *Theatre Survey*, 43, n°2 (Novembre 2002), pp. 201-221.

[155] E. Terry, *Four Lectures on Shakespeare,* Christopher St. John (a cura di), Martin Hopkins LDT, London, 1932, p. 100.

[156] E. Terry, *Memoirs*, E. Craig, C. St John (ed. by), G.P. Putnam's Sons, New York, 1932, p. 122. Cfr. anche N. Auerbach, *Ellen Terry, Player Of Her Time,* Phoenix House, J.M. Dent and Sons, London e Melbourne, 1987.

[157] *Ibid.*

doveva precedere l'osservazione della realtà cui il comportamento del personaggio era riconducibile, in questo caso la pazzia: "an actor must imagine first and observe afterwards", sostiene Terry, sottolineando che "it is no good observing life and bringing the result to the stage without selection, without a definite idea. The idea must come first, the realism afterwards"[158]. Nel preparare il ruolo, l'attrice rivela anche di essere sorpresa[159] di quanto la scena della follia di Ofelia fosse impegnativa:

> Ophelia only *pervades* the scene in which she is concerned until the mad scene (...). I have been told that Ophelia had 'nothing to do' at first. I found so much to do! Little bits of business which, slightly in themselves, contributed to a definite result, and kept me always in the picture"[160].

Ha ragione Terry nell'affermare che nella "madscene" Ofelia *pervade* la scena ed è sempre "in the picture"[161], ovvero al centro dell'attenzione. Per la prima volta in tutto il dramma, dopo essere stata ammonita dal fratello, rimproverata e manovrata dal padre, e ingiuriata da Amleto, Ofelia riesce a concentrare l'interesse degli astanti sui suoi discorsi sconclusionati per ben due volte, ricorrendo all'imperativo "Pray mark". In altre parole, invita lo spettatore e il lettore ad ascoltare le sue canzoni e a prestare attenzione al significato recondito che esse sottintendono.

La presenza scenica di Ellen Terry contribuì, inoltre, a inaugurare quello che i critici teatrali definiscono "pictorial theatre", ossia un tipo di teatro di fine dell'Ottocento in cui non solo l'uso "pittorico" della scena, ma anche lo stile recitativo con cui venivano rappresentati i caratteri e le passioni dei personaggi contribuivano al fascino del

---

[158] *Ibid.*

[159] Stando a quanto riporta Nina Auerbach, "she did not like, in which she did not like herself". Nina Auerbach, *Romantic Imprisonment,* Columbia University Press, New York, 1985, p. 282.

[160] E. Terry, *Memoirs*, cit., p. 122.

[161] *Ibid.*

dramma. Secondo Michael Booth[162] Ellen Terry diede un rilevante impulso al gusto teatrale "pittorico" sia per l'uso di gestualità stilizzate, espressioni corporee e facciali riconducibili ad ambiti "visivi", sia per la sua notevole presenza scenica, grazie alla quale "she appealed the eye before the ear"[163], come disse di lei il pittore inglese Graham Robertson. L'attrice possedeva, secondo alcuni, molte delle caratteristiche fisiche delle eroine dipinte dai preraffaelliti[164], e in particolare di Ofelia[165]. Non a caso, della sua interpretazione Henry James notò come "her Lyceum Ophelia resembles a somewhat angular maiden of the Gothic ages"[166]. Anche George Bernard Shaw, quando vide l'attrice vestire per la prima volta i panni della giovane eroina dell'*Amleto* ebbe l'impressione che "it was exactly as if the powers of a beautiful picture of Ophelia had been extended to speaking and singing"[167].

Terry fu innovativa anche da un punto di vista scenografico. Nei suoi *Memoirs* l'attrice confessa di possedere un gusto "pittorico": "Judgments about colours, clothes and lighting must be *trained*. I had

---

[162] "By the nineteenth century, not only was the actor, with an essential pictorial style (...), but theatre production itself was becoming increasingly pictorial, and the actor, according to the best principles of harmony and relationship in art, was more and more related to pictorial intentions". Michael Booth, "Pictorial Acting and Ellen Terry", in R. Foulkes, *Shakespeare and the Victorian Stage*, p. 81.

[163] G. Robertson, *Time Was*: *the reminiscences of W. Graham Robertson*, Hamish Hamilton, London, 1931, citato in M. Booth, cit., p. 81.

[164] C. Hiatt, *Ellen Terry and her impersonations*, G. Bell and Sons, 1898, p. 115.

[165] Nina Auerbach sostiene che prima che Ellen Terry lasciasse il marito Frederick Watts, egli più volte le avrebbe chiesto di posare come Ofelia, un ruolo che l'eroina avrebbe interpretato a teatro solo tredici anni dopo: "at least one of Watt's Ophelia's paintings was begun during the year of the marriage, but none was finished until after 1878, when Ellen Terry had long gone to lay Ophelia to Irving's Hamlet". Nina Auerbach, *Ellen Terry, Player Of Her Time*, cit., p. 109. Inoltre, Auerbach riporta due aneddoti significativi nella vita di Ellen Terry che legano la sua leggenda al mito di Ofelia. Il primo riguarda la fuga da Watts. La famiglia di Ellen, credendo che la giovane, dispersa da giorni, si fosse suicidata gettandosi in un fiume, scambiò il corpo di una ragazza ritrovata annegata con quello dell'attrice. La seconda storia vuole che, a causa del fallimento della "prima" dell'attrice nei panni di Ofelia nel 1878, "she sped off (...) towards Embankment with the intention of drowning herself. She was followed and brought back to her house at Longridge Road by Mrs Rumball". Secondo Auerbach "Ophelia was a spectral presence in Ellen Terry's life, and it was central to the Victorian iconography of fallenness". Ivi, p. 142.

[166] H. James, "The London Theatres", *Galaxy,* Maggio 1877, p. 110.

[167] *Saturday Reviewer*, 17 Luglio 1897. Citato in Booth, cit., p. 85.

learned from Mr Watts, from Mr Godwin, and from other artists, until a sense of decorative effect had become second nature to me"[168]. Pare che per soddisfare i suoi gusti nei riguardi dell'armonia estetica della scena della follia di Ofelia, l'attrice avesse chiesto al co-protagonista Henry Irving di poter indossare un abito nero, invece della consueta veste bianca. Tuttavia l'attore rifiutò la proposta dal momento che, scrive Terry, "there must be only one black figure in this play, and that's Hamlet!"[169]. L'interprete vestì quindi di bianco, entrò in scena con i capelli raccolti, e non sciolti com'era invece prassi teatrale consolidata nei secoli addietro, e stringendo tra le mani non un liuto, ma un bouquet di gigli freschi[170].

Anche Julia Marlowe, l'attrice che sostituì Terry nel ruolo di Ofelia una decina d'anni dopo (nel 1900), mostrò di essere altrettanto audace in alcune scelte di tipo scenico: nel momento in cui doveva entrare sul palco, ad esempio, l'attrice era solita tenere nel braccio sinistro una sciarpa bianca insieme al soprabito[171], e nella mano destra un liuto. Inoltre, a differenza di Terry che solitamente distribuiva "fennel" al re e "rue" alla regina, Marlowe preferì distribuire "rosemary", "daisies" e "rue" non ai personaggi presenti sulla scena ma a una persona immaginaria, forse suo padre o Amleto, mentre ricopriva se stessa di petali di rose bianche che teneva raccolti nel suo scialle[172].

Fino alla metà dell'Ottocento le rappresentazioni della "madscene" continuarono a dare preminenza al pathos manifestato dall'eroina

---

[168] E. Terry, *Memoirs*, cit., p. 121.

[169] Ivi, p. 123.

[170] C. Scott, cit., p. 182n.

[171] Russell, biografo dell'attrice, rivela l'attenzione ai dettagli che l'attrice era solita avere nelle sue interpretazioni. Egli riporta che, durante una conversazione con l'amica Miss Mc Cracken, Marlowe avrebbe dichiarato di aver bisogno del soprabito perché la sua eroina si era recata nel giardino della corte a cogliere i fiori. Sebbene fosse già "distracted", l'Ofelia che ha in mente Marlowe è un'aristocratica con delle inservienti al seguito ("Would she have thought of putting on a cloak? Perhaps not, but her attendants would have thought of it for her. She lived in a castle; she was the daughter of the lord chamberlain; she unquestionably had waiting gentlewomen"). Cfr. C. Russell, cit., p. 361.

[172] *Chicago Daily Tribune*, 5 ottobre 1904. Citato in R. Hapgood, cit., p. 239.

inteso come mal d'amore e struggimento lirico. Ma soprattutto verso la fine del diciannovesimo secolo la scena della follia - complici gli influssi della medicina e le nuove sensibilità teatrali – iniziò a costituire un momento unico in cui le interpreti di Ofelia, oltre a manifestare le proprie capacità attoriali, mettevano in risalto lo scavo condotto sull'interiorità del personaggio. La pazzia consentiva così, tanto a Ofelia quanto alle attrici che ne interpretavano la parte, una libertà espressiva e un protagonismo che era invece impossibile da realizzare nel resto del dramma a causa dell'esiguo numero di battute e di comparse sulla scena del personaggio. Non è un caso se essa viene a coincidere con un momento del dramma in cui le sorveglianze linguistiche e fisiche paterne (di Polonio quanto di Laerte) sono venute meno. La follia costituisce per Ofelia una sorta di rivincita contro la denigrazione subita fino a qual momento del dramma dalla legge dei padri.

Alcuni studi di genere[173] hanno messo in luce come le questioni sulla sessualità femminile all'epoca di Shakespeare fossero il prodotto di un discorso patriarcale basato sulla negazione e sulla negatività dell'universo femminile. "Her speech is nothing", viene detto dal gentleman/Orazio a proposito della follia di Ofelia, ma quel "nulla" è in realtà pregno di significati che trasgrediscono l'ordine linguistico patriarcale, e che risultano pericolosi per gli equilibri di un sistema di potere profondamente misogino. La minaccia che una tale audacia verbale potesse contagiare altrettante menti mal disposte ("ill- breeding minds") destava ansie e apprensioni: il linguaggio "incontrollato" di Ofelia, non imbrigliabile come il suo stesso corpo isterico, avrebbe potuto costituire un sovversivo strumento di potere.

---

[173] Tra i contributi più rilevanti ai fini di questa ricerca ricordiamo M. B. Rose, *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in the English Renaissance Drama,* Ithaca, New York, 1988. L. E. Boose, "Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member", *Shakespeare Quarterly,* Vol. 42, No. 2 (Summer, 1991), pp. 179-213. P. Stallybrass, "Patriarchal Territories: the Body Enclosed", in M.W. Ferguson, M. Quilligan, N.J. Vickers (eds.) *Rewriting the Renaissance: the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe,* The University of Chicago Press, London and Chicago, 1993, pp. 123-142.

Il filosofo francese Michel Foucault ha dimostrato come, a partire dal diciassettesimo secolo, cominciarono a materializzarsi strategie di repressione verbale volte a ridimensionare i discorsi sulla sessualità. L'ipotesi che il filosofo francese sviluppa nel volume dal titolo *Storia della Sessualità* si fonda sul legame che egli stabilisce tra conoscenza e potere:

> Se la sessualità è repressa, cioè destinata alla proibizione, all'inesistenza e al mutismo, il solo fatto di parlarne, e parlare della sua liberazione, ha un tono di trasgressione deliberata. Colui che adopera questo linguaggio si mette in una certa misura al di fuori del potere; attacca la legge, anticipa, fosse anche di poco, la libertà futura[174].

La sessualità repressa di Ofelia che emerge con una libertà linguistica resa possibile solo dalla follia costituisce, per la "legge", un pericoloso elemento sovversivo. Doveva esserne ben consapevole chi decise, almeno a teatro, di eliminare ogni traccia di trasgressione: nel suo accesso di pazzia Ofelia assume il ruolo di soggetto parlante, organizzatrice del proprio discorso, non più vittima del linguaggio altrui o di quello costruito per lei da altri personaggi. Quando le parole "folli" di Ofelia cominciano a farsi inspiegabili e grottesche e a turbare gli altri personaggi sulla scena, così come gli astanti, è necessario che vengano eliminate, o "ridotte": il silenzio, la castità, e la clausura erano le virtù che una donna *early modern* doveva avere[175]. Ma si tratta di un silenzio, quello imposto a Ofelia, che come scrive Hélène Cixous, costituisce il marchio e l'impronta dell'isteria, e che darà spazio al corpo "perché è il corpo che parla"[176]. Un corpo che, privo di

---

[174] M. Foucault, *Storia della Sessualità- La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano, 1988 [1978], p. 12.

[175] Secondo P. Stallybrass "the mouth, chastity, the threshold of the house" costituiscono aree intercambiabili dell'universo femminile e rappresentano il luogo su cui si concentra la sorveglianza sulle donne. Stallybrass, P., "Patriarchal Territories: the Body Enclosed", cit., p. 126-127. Per una trattazione sul corpo "grottesco" trattato da Bachtin di cui parla Stallybrass e le implicazioni con la trasgressione delle gerarchie sociali si veda P. Stallybrass, A. White, *The Poetics and Politics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1986.

[176] Hélène Cixous (trad. Ingl Annette Kuhn), "Castration or Decapitation?", *Signs,* 7, No. 1 (Autumn, 1981), p. 49 (la traduzione in italiano è mia).

linguaggio, esprime la propria sessualità repressa unicamente attraverso movimenti smisurati, isterici. É un'identità sessuale che Judith Butler intende come "a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo"[177], che non si definisce per "natura" ma per "cultura" e si materializza attraverso movimenti corporei, ripetizioni stilizzate di gesti e atteggiamenti. È un'identità "performativa" perché frutto di una continua risignificazione culturale.

Sembra qui pertinente l'applicazione del discorso di Butler sulla performatività dei ruoli sessuali al personaggio di Ofelia. L'eroina sembrerebbe aver subìto nei secoli un continuo processo di negoziazione culturale: il profilo docile, ingenuo e sottomesso di Ofelia sembra essere più una conseguenza delle operazioni registiche messe in atto sul suo personaggio che un elemento intrinseco alla sua natura femminile.

Come si è cercato di dimostrare, se da una parte la sistematica censura di alcuni versi ritenuti "indecorosi" ha contribuito nei secoli ad accreditare un'immagine di Ofelia come attore sociale remissivo e marginale, dall'altra i tagli non hanno sottratto al personaggio gli elementi di ambiguità che invece di mortificarne il fascino lo amplificano rendendolo, paradossalmente, ancor più intenso. In modo diametralmente opposto ad Amleto, che proprio con un uso "eccessivo" della parola (nei contenuti e nella prolissità, potremmo osservare) configura una sua postura esistenziale e uno status interiore tormentato, Ofelia, spesso privata del linguaggio, può contare soltanto sul potere evocativo affidato alla sua gestualità corporea e alla mimica facciale che esprime la sua isteria.

Non solo le esigue battute recitate dall'eroina, ma anche la sua intermittente presenza scenica diventa questione nodale. Come la prima apparizione dell'eroina sulla scena, così anche la morte narrata

---

[177] Secondo Judith Butler l'identità sessuale, questione che la studiosa americana aveva precedentemente affrontato nell'elaborazione del concetto di "drag", non può essere definita solo in base a condizioni biologiche ma è determinata da convenzioni socioculturali. Cfr. Judith Butler, "Performative Acts and Gender Construction", H. Bial (ed. by) *The Performance Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2004, pp. 154-166. Per una trattazione più specifica sulla teoria della performatività dei generi si veda anche J. Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York e London, 1990.

da Gertrude, ma non rappresentata a teatro, risulta controversa. Lo stesso si può dire della rappresentazione del funerale di Ofelia: non sempre, nelle varie performance, si è scelto di inserire questo momento all'interno dell'intreccio drammatico. E anche negli sporadici casi in cui ciò è avvenuto[178], raramente è stata mostrata la salma chiusa nella bara, su cui il protagonista si getta dopo aver appreso la triste notizia della morte dell'amata[179]. La presenza o l'assenza sul palcoscenico del corpo morto di Ofelia e dei riti funebri monchi a lei rivolti sono indicativi del valore che la rappresentazione scenica di un *corpse* femminile poteva assumere[180] e degli esiti che avrebbe potuto produrre. Inoltre, a differenza degli altri personaggi che muoiono tragicamente alla fine del dramma, Ofelia non viene rappresentata nel momento del trapasso, ma la sua morte viene narrata, come fosse un'ecfrasi, da Gertrude[181]. Polonio, Gertrude, Claudio, Laerte e Amleto muoiono di morte violenta, mentre ad Ofelia Shakespeare sembrerebbe risparmiare una fine visibile che possa scuotere ulteriormente un pubblico già commosso dalla "madscene". L'annegamento è solo evocato e non rappresentato, con la funzione molto simile a quella svolta dal teatro greco di prevenzione e protezione degli astanti da scene ritenute troppo cruente. La dolce scomparsa di Ofelia (e si tratta, in effetti, di un'improvvisa sparizione dalla scena e dagli esiti tragici del dramma) resta avvolta nel mistero, diventando materia tanto più fluida nell'immaginario del pubblico.

2.4 *Rêveries* francesi di Ofelia

---

178 Sprague annovera Benson, Forbes-Robertson, e Sothern tra gli attori che optarono per una messa in scena del cadavere di Ofelia. Cfr. A. C. Sprague, *Shakespeare and the Actors*, cit., p. 173. Con Booth "the drowned and dead Ophelia is borne in upon a litter, her garlands hanging about her, her face slightly disfigured. The drapery around Ophelia, if not her gown, ought to be wet as if taken from the water". Cfr. R. Hapgood, cit., p. 249.

179 Per una trattazione della presenza del corpo morto di Ofelia dal testo allo schermo si veda C. C. Rutter, "Snatched bodies: Ophelia in the grave", *Shakespeare Quarterly* 49, 3 (Autumn 1998), pp. 299-319.

180 E. Bronfen, *Over her dead body*, Manchester University Press, Manchester, 1992.

181 M. Ronk, "Representation of Ophelia", *Criticism* 36, n°1, Winter 1994, pp. 21- 43. Per una trattazione più completa su Ofelia nelle arti visive si rimanda al capitolo successivo.

Il confronto tra le rappresentazioni teatrali dell'eroina nel contesto inglese e francese fornisce l'opportunità di osservare come gli elementi di variabilità socioculturale incidano sul personaggio shakespeariano. Cosa accade alla Ofelia d'oltremanica nel panorama teatrale ottocentesco francese? Quale accoglienza viene riservata a questo personaggio?

L'eredità dell'*Amleto* in ambito francese segue, per ovvie ragioni, un percorso diverso rispetto a ciò che accade nel contesto inglese. Le prime traduzioni del dramma, oltre a comparire con quasi un secolo e mezzo di "ritardo" rispetto alla composizione del dramma, presentavano una frammentarietà che non consentiva un'approfondita esegesi delle questioni riguardanti i personaggi "minori" del dramma, tra i quali anche Ofelia. Era naturalmente il protagonista a catturare l'attenzione di critici e scrittori. Incuriositi e affascinati dal principe danese, questi si impegnarono a tradurre solo i suoi monologhi più significativi, tralasciando il personaggio di Ofelia. Il silenzio critico che circonda l'eroina nel Settecento francese è l'evidente sintomo di una scarsa considerazione per la sua figura: il critico Riccoboni, ad esempio, la definì semplicemente "la princesse" per cui "on creuse la fosse sur la scène"[182], mentre l'Abbé Le Blanc la considerò come accessorio di Amleto su cui non valeva la pena riflettere[183].

Come scrive Mara Fazio, la fortuna di Shakespeare in Francia ebbe inizio nel momento in cui le istanze romantiche si andavano diffondendo in Europa. Contemporaneamente le scene francesi cominciarono a trasgredire il gusto teatrale dell'*ancien régime* che le aveva condizionate per due secoli[184]. Shakespeare era completamente sconosciuto agli intellettuali francesi fino al momento in cui l'Abbè Le Blanc, di ritorno dal suo soggiorno inglese, tradusse alcune delle scene

---

[182] L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe,* Amsterdam, 1740, p. 128.

[183] J. B. Le Blanc, *Lettres d'un François*, The Hague, 1747, citato in Bailey, cit., p. 7.

[184] M. Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni, Roma, 1993, p. 37.

principali dei suoi drammi[185]. Fu Voltaire, nel 1733, a offrire al pubblico francese i primi frammenti dell'*Amleto* tradotti in versi alessandrini[186]. Nelle *Lettres Philosophiques* il filosofo francese tradusse alcuni brani shakespeariani e nell'*Essai sur la poésie épique*[187] paragonò Shakespeare a Omero. Voltaire fu il primo a divulgare i versi del Bardo in Francia intorno agli anni '30, salvo poi pentirsi, quarant'anni dopo, di essere stato proprio lui a "parlare per primo di questo Shakespeare", di aver mostrato ai francesi "alcune perle" trovate "nel suo letamaio"[188]. Il teatro shakespeariano non aveva inizialmente incontrato un responso positivo a causa del mancato rispetto dei modelli aristotelici su cui era invece fondata la tradizione drammatica francese di Corneille, Racine e Molière.

L'eredità ottocentesca dell'*Amleto* è affidata alla prima traduzione completa, in versi e prosa, di Antoine La Place (1745) e pubblicata in *Le Theatre Anglois*, insieme ad altre traduzioni dei brani più rilevanti di altri nove drammi shakespeariani[189]. Lo scopo principale di queste traduzioni era diffondere il testo shakespeariano tra l'*intellighenzia* francese: questi passi, infatti, non erano destinati alla messa in scena ma alla lettura.

La prima traduzione francese dell'*Amleto* per il palcoscenico in versi alessandrini[190] (1769-70) fu opera di Jean-François Ducis[191]. Il

---

[185] Per una trattazione più esaustiva del tema delle traduzioni francesi di Shakespeare si rimanda ai seguenti testi: J.J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'Ancient Régime*, Armand Colin, Paris, 1889; A. Dubeux, "Les Traduction françaises de Shakespeare", *Etudes Françaises*, 15, Mars 1928; R. Shackleton "Shakespeare in French Translation", *Modern Languages*, 23, 1941; H. Phelps Bailey, *Hamlet in France*, Droz, Ginevra, 1964; R. Heylen, *Six French Hamlets,* Routledge, London and New York, 1993.

[186] H. Phelps Bailey, *Hamlet in France*, cit., p. xiii e pp. 1-5.

[187] R. Heylen, *Six French Hamlets,* cit., p. 26.

[188] M. Fazio, cit., p. 39.

[189] H. P. Bailey, *Hamlet in France*, Droz, Ginevra, 1964, p. 8,

[190] Ivi, p. 14.

[191] Su Shakespeare e Ducis si veda E. Preston Dargan, "Shakespeare and Ducis", *Modern Philology,* 10, n° 2, October 1912, pp. 137-178. Cfr anche W. B. Pope, "Ducis's Hamlet", *Shakespeare Quarterly*, vol. 5 n° 2, Spring 1954, pp. 209-211; P. V. Conroy Jr, "A French Classical Translation of Shakespeare: Ducis's *Hamlet*", *Comparative Literature Studies*, 18 n°1, Marzo 1981, pp. 2-14.

suo profondo interesse per i testi shakespeariani lo aveva portato a seguire con attenzione le performance inglesi, in particolare quelle dell'amico Garrick[192]. La scelta del verso alessandrino costituiva una *conditio sine qua non* affinché il dramma potesse essere rappresentato alla *Comédie Française*: solo l'utilizzo di tale schema metrico avrebbe potuto soddisfare le esigenze neoclassiche di *decorum*. Più che di una traduzione, però, si potrebbe parlare di vera e propria riscrittura. Ducis, infatti, alterò notevolmente la trama, apportando modifiche, semplificazioni e riduzioni sostanziali ai personaggi e all'esito tragico del dramma. Il numero di personaggi venne ridotto (ne restano solo quindici su ventitrè[193]): tra questi manca il fantasma di Amleto padre, (che veniva considerato esclusivamente come frutto del "mind's eye" del protagonista), e Orazio viene sostituito da un personaggio chiamato Norceste. Rosenctratz e Guilderstern, inoltre, diventano un unico personaggio sotto il nome di Voltmand, mentre il ruolo di Laertes viene completamente eliminato. Anche la compagnia degli attori (e quindi il "play within the play") viene rimossa. Inoltre, il rispetto delle tre regole aristoteliche previste dal canone neoclassico francese imponeva che la scena fosse ambientata esclusivamente nella corte di Elsinore, che l'azione avesse luogo entro le ventiquattro ore, e che tutti i *subplots* e le digressioni, tra cui la rappresentazione del *mousetrap*, la descrizione della morte di Ofelia e la scena del gravedigger, venissero tagliati[194]. Come la trama, così anche il ruolo dei personaggi all'interno del dramma subì delle modifiche: Amleto è già sovrano della Danimarca, Gertrude è pienamente responsabile del regicidio insieme a Claudius, Ofelia è la figlia del re, e non di Polonius. Questo espediente rende ancora più controverse le perplessità di Amleto sull'uccidere o meno il padre di colei che ama. Come figlia del re, Ofelia ha qui una posizione di rango più elevata rispetto a quella che possiede nel testo

---

[192] Cfr. ad esempio la lettera a Garrick del 14 aprile 1769, in *Lettres de Jean Francois Ducis,* M. P. Albert (a cura di), *G.* Jousset, Paris, 1879, pp. 7-8. Citato in Bayles, *Hamlet in France*, p. 14.

[193] R. Heylen, cit., p. 26.

[194] P. C. Conroy Jr., cit., p. 8.

shakespeariano; di conseguenza anche il suo carattere, modellato sul personaggio di "Infante" del *Cyd* di Corneille (1636)[195], risulta molto più determinato, aggressivo e meno timoroso[196] di quello delineato da Shakespeare.

Poiché le *bienséances* francesi non permettevano le rappresentazioni di scene ritenute offensive, Amleto qui non si rivolge a Ofelia e alla madre con lo stesso impeto misogino che è invece presente nel testo shakespeariano[197]. Disobbedendo agli ordini del padre-re, Ofelia sceglie di esprimere il proprio sentimento ad Amleto, ed è consapevole che questo amore contrastato sarà la causa della sua sofferenza ("Pour te sauver, Hamlet, s'il ne faut che périr,/ Viens me voir expirer et t'apprendre à souffrir"[198]). Dopo aver rinunciato all'amato, Ofelia scompare dalla scena senza lasciare traccia di sé e della sua follia. Questo finale riservato all'eroina è indice della scarsa attenzione che le veniva accordata.

La traduzione di Le Tourneur (1776), corredata da note di commento[199], rimaneggiata da Guizot nel 1821, può essere considerata il primo tentativo di traduzione "fedele" dell'*Amleto* in prosa[200]. Si può considerare tale perché, nonostante alcune sviste traduttive, Le Tourneur cercò di riprodurre la complessità del linguaggio shakespeariano adattandolo, tuttavia, ancora alle convenzioni teatrali del tempo. Egli cercò, ad esempio, di sciogliere i nodi ritenuti sconvenienti, come la crudeltà di Amleto verso Ofelia nella "nunnery scene" o nei confronti di Gertrude nella "closet scene", e di limitare le oscenità del linguaggio nella "playscene".

Verso la fine del diciottesimo secolo, lo spirito di cambiamento apportato dalla Rivoluzione Francese consentì una rivalutazione del

---

[195] *Ibid.*

[196] H. Phelps Bailey, cit., p. 16.

[197] *Ibid.*

[198] *Ibid.*

[199] P. P. F. Le Tourneur, *Préface du Shakespeare traduit de l'anglois* (a cura di J. Gury), Droz, Génève, 1990.

[200] H. P. Bailey, cit., p. 18; P. C. Conroy Jr., cit., p. 11.

ruolo sociale che il teatro possedeva. A Parigi molti nuovi teatri furono aperti, e lo spazio scenico mutò, grazie all'introduzione di nuovi macchinari e scenografie sfarzose: i *tableaux* collocati sul palcoscenico, che servivano principalmente a scandire la divisione in scene dei drammi, contribuirono soprattutto a mutare la concezione di realismo teatrale[201].

Dopo la stagione della rivoluzione francese e del Terrore ci fu una battuta d'arresto per Shakespeare e in particolare per l'*Amleto* che durò fino ai primi anni dell'Ottocento; più in generale si segnalò un clima di chiusura culturale nei confronti delle istanze rivoluzionarie che imperversavano in Europa. Da parte della cultura ufficiale si registrò sia un rifiuto della tradizione teatrale neoclassica sia dell'incipiente culto di Shakespeare che andava diffondendosi in Europa principalmente grazie alla mediazione culturale promossa da M.me de Staël. Qualche anno dopo la pubblicazione di *De l'Allemagne* di M.me de Staël, Stendhal si indignò dell'atteggiamento esterofobo della Francia, e in un pamphlet dal titolo *Shakespeare et Racine* (1823) criticò la chiusura e l'arretratezza francese di fronte alla moderna temperie culturale che stava attraversando l'Europa e che riconosceva in Shakespeare il genio poetico *par excellence.* Nel 1802 Stendhal aveva già scritto un abbozzo di un'opera dal titolo *Hamlét, tragédie en cinq actes et en vers* che tuttavia rimase incompiuta[202]. Nel 1809 Ducis riprese tra le mani la prima traduzione fatta quarant'anni prima apportando alcune modifiche in vista della messa in scena dell'*Amleto* interpretato dall'attore François Joseph Talma. Il successo della nuova versione di Ducis fu sancito dalle capacità interpretative dell'attore il quale, grazie anche al suo apprendistato londinese durato alcuni anni e alla conoscenza diretta con il testo inglese dell'*Amleto*, aveva offerto un notevole contributo alla rivoluzione teatrale francese[203].

---

[201] M. Fazio, cit., p. 41.

[202] Nella bozza di Stendhal Amleto è indeciso se salvare Ofelia, minacciata di morte dal suo stesso padre Boleslas (alias Claudio), o il suo regno.

[203] M. Fazio, cit., p. 40.

Nel 1827, *annus mirabilis* per i drammi shakespeariani nella cultura teatrale francese, Charles Kemble e Mrs Harriet Smithson portarono in scena all'Odéon di Parigi una versione ridotta del dramma l'*Amleto*. Il successo di pubblico e di critica fu talmente enorme che la performance fu replicata per un intero anno, invece che per i tre mesi inizialmente previsti dal programma[204]. Da quel momento in poi, l'*Amleto* conquistò definitivamente gli artisti e gli intellettuali francesi. A questo proposito Charles Nodier confessò che

> Tout était nouveau pour nous dans ce spectacle anglais... Nous n'avions aucune idée, il faut le dire, des proportions de cette tragédie immense qui embrasse un pays, une époque, tous les âges, tous les accidents de cette histoire, de cette époque, de ce pays, avec un langage continuellement approprié aux personnes et aux choses...[205]

In *Chronologie du romantisme* R. Bray si domandò se Victor Hugo non avesse tratto ispirazione dalla performance messa in scena all'Odéon per la *Préface de Cromwell,* e se Alfred de Musset e Sainte-Beuve non avessero, anche loro, dei debiti nei confronti del drammaturgo inglese[206]. Da un punto di vista cronologico la performance dell'*Amleto* di Charles Kemble e Miss Smithson coincide con la rivoluzione romantica francese segnata dalla pubblicazione di *Racine et Shakespeare* di Stendhal (1823-5) e della *Prèface di Cromwell* di Victor Hugo (1827).

Fu soprattutto Ofelia a conquistare, per la prima volta, l'attenzione critica dei francesi. La scena della follia fu senza dubbio uno dei momenti dell'*Amleto* che maggiormente sorpresero il pubblico francese. Colei che ne interpretava la parte, Miss Harriette Smithson, un'attrice di origine irlandese che era stata poco apprezzata in Inghilterra a causa del suo accento, si dimostrò inizialmente riluttante

---

[204] Miss Smithson interpretò Ofelia in tutte le performance francesi dell'anno 1827-1828; gli interpreti maschili di Amleto, invece, si alternarono: Charles Kemble fu in scena dall'11 Settembre al 4 ottobre 1827; Charles Macready nel giugno del 1828. Cfr M. Fazio, cit., p. 74.

[205] R. Bray, *Chronologie du romantisme*, Boivin Editeur, Paris, 1932, p. 178.

[206] *Ibid.*

a interpretare il ruolo di Ofelia. Secondo Peter Raby, che ha ricostruito la biografia dell'attrice, la Smithson aveva persino cercato di affidare la parte ad altre attrici quali Miss Cubitt e Mrs Tree, che però rifiutarono[207]. Miss Smithson costruì fortuitamente il suo successo, grazie proprio a quell'eroina che nessuna attrice, a quanto pare, amava interpretare a causa delle ambiguità e delle debolezze che ne caratterizzavano il personaggio. Sembrerebbe, infatti, che molte attrici di fine del Settecento avessero rinunciato alla parte non ritenendola interessante abbastanza da consentire piena espressione delle capacità attoriali. Smithson, così, diventò popolare proprio grazie al ruolo di Ofelia[208], e il ruolo dell'eroina shakespeariana diventò, a sua volta, altrettanto conosciuto e amato in Francia proprio grazie all'attrice irlandese.

La versione portata sulle scene francesi nel 1827 appariva notevolmente ridotta, rimaneggiata *ad hoc* e adattata alle *bienséance* francesi. Il testo fu dimezzato rispetto all'originale a causa della censura che, scrive Borgerhoff, "interdisait les allusions à la politique et à la religion et la représentation d'ecclésiastiques ainsi, que celle de rois et de reines dans des postures trop désavantageuses". Ma oltre a eliminare i riferimenti politici, molte delle censure riguardarono anche gli aspetti formali: "d'accord avec le goût français d'ailleurs, elle [la censura] proscrivait également les termes bas ou ignobles - comme whore, strumpet, etc."[209]. Si tratta di una revisione linguistica che aveva lo scopo di eliminare ogni allusione sconveniente; pertanto il dialogo del primo atto tra Ofelia e Laerte venne rivisitato (fu eliminata la risposta ardita della fanciulla al fratello), così come le espressioni "oscene" che Amleto rivolge a Ofelia nella "playscene" e alcuni versi

---

[207] "Harriet attempted to persuade several other actresses to take that part, offering a week's salary as inducement: piqued at being passed over in the first place, each refused". Cfr. P. Raby, *Fair Ophelia: Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p. 56.

[208] J. L. Borgerhoff, cit., p. 57.

[209] Qui e sopra *Ibid.*

delle canzoni lascive che l'eroina canta nella "madscene" dell'originale shakespeariano[210].

Privata di gran parte delle battute della scena della follia, Miss Smithson poté quindi proporre soltanto una versione di Ofelia in preda al tormento e alla disperazione dell'abbandono dell'amato. Ciononostante le sue doti attoriali furono a lungo oggetto di plausi da parte dei critici dell'epoca, i quali elogiarono l'espressività mimica e corporea dell'attrice irlandese ("Mrs Smithson a un abandon de manières, un désordre de mouvement, une irrégularité et pour ainsi dire un découse de geste et de paroles… On a craint qu'elle ne finisse pas de convulsions"[211]). Anche la *mise* con la quale Miss Smithson appariva sulla scena divenne presto una moda: la "coiffure à la Miss Smithson, dite à la folle" che consisteva in un "voile noir et en fètus de paille artistement entremelés aux cheveux"[212] era infatti molto in voga a Parigi in quell'epoca. Il velo nero, utilizzato sia come simbolo di lutto sia come anticipazione del rivolo d'acqua nel quale Ofelia trova la morte, fu una vera e propria novità per il pubblico francese abituato al bianco virginale delle vesti che aveva caratterizzato le "Ofelie" a teatro[213].

La *verve* interpretativa impressa al personaggio nella scena della follia dovuta a una gestualità enfatica ispirò incisori[214], pittori e scultori francesi del tempo tra cui Eugéne Delacroix[215] e Auguste Prèault, musicisti come Hector Berlioz (che sposò l'attrice e nel 1841

---

[210] R. Heylen, cit., p. 46.

[211] Citato in J. Vest, *The French Face of Ophelia,* University Press of America, Lanham, 1989, pp. 125-126.

[212] *Ibid.*

[213] Sprague nota però che questo dettaglio non costituiva un'innovazione nel panorama teatrale inglese, dato che era stato precedentemente usato da Mrs Glover nei panni di Ofelia per la rappresentazione dell'*Amleto* che ebbe luogo al Covent Garden Theatre il 16 Ottobre 1826: "When she formed her scarf into a shroud and laid herself down besides it, excited loud and earnest applause". A. C. Sprague, p. 172.

[214] Alcune litografie incise da Achille Deveria and Louis Boulanger che ritraevano la scena della follia interpretata da Miss Smithson furono pubblicate in *Souvenirs du theatre anglais à Paris* (1827).

[215] Come si vedrà nel terzo capitolo Delacroix dipinse almeno tre tele dedicate ad Ofelia mentre scivola nell'acqua. Cfr. L. Millner, *Les Illustrateurs français de Shakespeare*, Paris, 1939.

compose per lei un'opera dal titolo "La mort d'Ophélie"), e letterati come Alfred De Vigny, Alfred de Musset, Victor Hugo, Theodore de Banville[216], George Sand[217], Leconte de Lisle[218], Arthur Rimbaud[219], Ernest Desclozeaux[220], François-René de Chateaubriand[221], Theophile Gautier[222], Emile Montégut[223], Charles Baudelaire[224], Paul Bourget[225], Stéphane Mallarmè[226], Jules Laforgue[227], Henry de Regnier[228].

Circa vent'anni dopo la performance di Miss Smithson fu Helena Faucit nel ruolo di Ofelia a destare interesse ed entusiasmo nel pubblico parigino. L'attrice, che recitò al fianco di Charles Macready, aveva avuto modo di recitare nelle vesti di Ofelia solo una volta nella

---

216 In onore di Ofelia egli scrisse nel 1843 una poesia dal titolo "La Voie lactée": «Qui, répétant tout bas les chansons d'Ophélie/Ne retrouve des pleurs pour sa douce folie?»; Ofelia viene citata inoltre in "Mascarades" (1846): «Que la pâle Ophélie/En sa mélancolie/Cueille dans les roseaux/ Les fleurs des eaux!»; la ritroviamo anche in un altro poema "A Henri Murger" (1846): «Comme l'autre Ophélie/Dont la douce folie/S'endort en murmurant/Dans le torrent./Pâle, déchevelée/Et dans l'onde étoilée/Éparpillant encor/Ses tresses d'or».

217 Per quanto riguarda George Sand e Amleto rimando al quarto capitolo.

218 Cfr. Leconte de L'isle, «La Fontaine aux lianes» in *Les Poèmes antiques* (1847) : « Il ne sommeillait pas, calme comme Ophélie/ Et souriant comme elle, et les bras sur le sein/ Il était de ces morts que bientôt on oublie/ Pâle et triste, il songeait au fond du clair bassin».

219 "Ophélie", poesia contenuta nella raccolta *Poésies* del 1870. Arthur Rimbaud, *Tutte le poesie*, trad. it. Laura Mazza, Newton Compton, Roma 2007, pp. 54-57.

220 Gli *Etudes sur Shakespeare* di Ernest Desclozeaux furono pubblicati sulla rivista *Globe* tra il 1824 e il 1826. Cfr. H. Phelps Bailey, cit., p. 64.

221 Chateaubriand, in *Essai sur la littérature anglaise* del 1836, manifestando simpatia per Amleto senza però rivelare troppo trasporto per l'eroe che definisce il "Bedlam" reale, guardò con interesse il personaggio di Ofelia per la l'espressività della sua follia, l'idealismo commovente e la delicatezza dei tratti nell'annegamento descritto da Gertrude. Cfr. H. Phelps Bailey, cit., p. 41.

222 T. Gautier, *Souvenirs de théâtre d'art et de critique*, Charpentier, Paris, 1883.

223 William Shakespeare, *Œuvres completes de* Shakespeare traduites par Emile Montègut, Hachette, Paris, 1867.

224 C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1975.

225 P. Bourget, *Œuvres*, Lemerre, Paris, 1887. Si vedano in particolare le analogie tra l'eroe dell'omonimo romanzo *André Cornélis* (1887) e Amleto.

226 J. Risset, "*Amleto* e il vento" (a cura di Maria Del Sapio Garbero) *La traduzione di Amleto nella cultura Europea*, Marsilio Editori, Venezia, 2008, pp. 33-42; S. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1945.

227 J. Laforgue, *Œuvres Complètes- Poésies,* Mercure de France, Paris, 1947. J. Laforgue, «Hamlet, ou les suites de la piété filiale», *Moralités Légendaires,* Droz, Genéve et Paris, 1980, pp. 2-47.

228 H. de Régnier, «Feuillets rétrouvés dans un exemplaire de Shakespeare», *Le miroir des heures,* Mercure de France, Paris,1910.

vita perché, sebbene fosse emotivamente legata al personaggio, come scriverà nelle sue memorie[229], "she was too intent on stardom to play regularly a role overshadowed by Shakespeare's most famous hero"[230]. L'enorme successo ottenuto da Miss Smithson a Parigi pochi anni prima[231] costituiva per l'attrice un primato importante da raggiungere; inoltre, Faucit temeva di veder sminuire il suo talento recitativo a causa delle scarse qualità canore che doveva esibire nella scena della follia[232]. Lo spettacolo incontrò il favore del pubblico e della critica; l'attrice fu elogiata in particolare per la sua "sweet and plaintive voice"[233], per la sua recitazione silenziosa e le doti mimiche[234] nella "madscene". Anche Macready si complimentò con l'attrice per il suo "original feeling and conception of the part"[235]. La pantomima fu molto apprezzata e divenne la caratteristica precipua dell'interpretazione di Helena Faucit: "Quanto risulta rivelatrice la poesia espressa da Ofelia nella sua follia! (...) La pantomima, l'espressione del volto e i toni di voce esprimono più di quanto facciano versi e prosa di Shakespeare"[236].

Anche la performance di Macready e Faucit, come le altre esaminate nel corso del capitolo, si basava su una versione dell'*Amleto* i cui i versi considerati licenziosi erano stati eliminati. Dato che le

---

229 C. J. Carlisle, *Helena Faucit: Fire and Ice on the Victorian Stage,* Woolnough Bookbinding, Northants, 2000, p. 126.

230 Ivi, p. 110.

231 Sir T. Martin, *Helena Faucit (Lady Martin*), Edinburgh, Blackwood, 1900, p. 130.

232 "I can form no idea of the impression it made, I have no one to tell of my failures. How sadly I miss a discerning and analytic critic... I was terribly frightened, and my voice trembles excessively. Still I might perhaps get over this, then I think I could do something with it". *Ibid.*

233 *Illustrated London News,* 28 December 1844.

234 G. de Nerval, *L'artiste,* 22 December 1844.

235 Sir T. Martin, cit, p. 135.

236 In un articolo apparso su *Le Costitutionnel* (23 Dicembre 1844) Rolle scrisse che "nn c'è nulla di più commovente di Ofelia interpretata da Miss Helena Faucit; la sua recitazione è caratterizzata dalla voce rotta con cui l'attrice canta canzoni tristi che accompagnano la sua follia". Theophile Gautier elogiò su *La Presse* (23 Dicembre 1844), le capacità dell'attrice di esprimere attraverso i gesti la grazia della sua follia; "In che maniera delicata scivolano quei fiori dalle sue mani (che non hanno più controllo!). Che grazia fatale in quei distici incoerenti recitati sotto forma di frammenti - e com'è pallida, di fronte alla morte!". In J. Carlisle, cit., p. 134.

battute a disposizione di Faucit erano ridotte, ciò che affascinò il pubblico furono proprio le sue abilità mimiche dell'attrice. Sembrerebbe così che anche in Francia il successo di Ofelia dipendesse dal "dumbshow" che l'interprete del ruolo era tenuta a recitare.

Dopo il ritiro dalle scene Faucit pubblicò nel 1885 delle memorie incentrate sulle sue più celebri interpretazioni shakespeariane sotto il titolo *On some Shakespeare's female characters*. Nelle pagine dedicate a Ofelia l'attrice commenta il fascino che il personaggio aveva sempre esercitato su di lei. Il tono confidenziale e lo stile epistolare delle "rough notes"[237] dedicate all'amica Miss Geraldine F. Jewsbury, rivelano una delicatezza nel parlare di un personaggio a lei così caro, nel trattarlo come se esistesse davvero. Ed in fondo l'eroina shakespeariana sembra essere davvero esistita per l'attrice, perché, come confida al lettore, "Ophelia was one of the pet dreams of my girlhood-partly perhaps- from the mystery of her madness"[238]. In una sorta di discorso apologetico, Faucit difende la *sua* eroina dalle accuse di "debolezza caratteriale":

> And Ophelia, as I have pictured her to myself, is so unlike what I hear and read about her, and have seen represented on the stage that I can scarcely hope to make any one think of her as I do. It hurts me to hear her spoken of, as she often is, as a weak creature, wanting in truthfulness, in purpose, in force of character, and only interesting when she loses the little wits she had. And yet who can wonder that a character so delicately outlined, and shaded in with touches so fine, should be often gravely misunderstood? [239].

Faucit sembrerebbe non accettare di buon grado che l'eroina venga accusata di passività e di inconsistenza solo perché fraintesa. Quel "fraintendimento" cui allude Faucit dipenderebbe dal paradosso che

---

[237] H. Faucit Martin, cit., p. 21.

[238] Ivi, p. 4.

[239] Ivi, p. 3.

Ofelia è in grado di suscitare, dato dalla commistione di arrendevolezza ed eccesso.

Solo due anni dopo il successo dell'*Amleto* "inglese" di Macready e Faucit, nel 1846, Alexandre Dumas e Paul Merice pubblicarono una versione del dramma shakespeariano a metà strada tra traduzione e adattamento. Dumas fu profondamente toccato dalla follia di Ofelia e nella sua traduzione modificò solo in parte le sue canzoni oscene. Egli voleva liberare il testo tradotto dalle influenze neoclassiche, ma questo non incontrò il favore delle compagnie teatrali. Dumas si impegnò tuttavia a diffondere la sua traduzione e riuscì a portarla sulla scena al Theatre Historique nel 1847[240]. Il testo di Dumas-Merice si rivela interessante ai fini della nostra analisi del personaggio di Ofelia. In questa versione, infatti, il ruolo della giovane viene messo in rilievo dal grande numero di battute a sua disposizione scritte *ex novo* dagli autori.

Innanzitutto, con sorpresa di chi legge, il primo incontro amoroso tra Amleto e Ofelia messo in scena avviene primo atto, scena quinta; diversamente, nell'originale shakespeariano il primo incontro intimo tra i due visualizzato sul palcoscenico avviene solo nella "nunnery scene". Non viene riportata, in questa versione, la visita bizzarra di Amleto nel *closet* di Ofelia, che è solo raccontata dalla fanciulla al padre e non viene effettivamente rappresentata. Inoltre, l'unica prova dell'amore tra i due giovani è affidata alle lettere scritte dal principe a Ofelia; si tratterebbe, quindi, di un amore solo ipotizzato e immaginato attraverso le epistole che Ofelia consegna al padre.

Nella versione di Merice e Dumas Ofelia ha già ricevuto la lezione di Laerte e quindi appare agli occhi di Amleto con lo sguardo impaurito ("*Hamlet*: Vous avez là, madame, une terreur étrange./ Quelle nouvelle aux cieux, dites-moi, mon bel ange?"[241]). Intuendo i dubbi di Ofelia sulla sincerità del sentimento che egli prova nei suoi confronti, Amleto le recita delle parole d'amore che poi metterà su carta: si tratta di una

---

[240] R. Heylen, cit., p. 49

[241] W. Shakespeare, *Hamlet, Prince de Danemark, drame en cinq actes (huit parties) par MM. Alex. Dumas et Paul Meurice,* M. Lévy, Paris, 1853, p. 4.

traduzione fedele dei celebri versi shakespeariani "Doubt that the stars are fire..."[242]. Solo nella scena successiva di questa versione francese, Ofelia viene sorpresa dal fratello mentre legge la lettera di Amleto. Invece di nascondergliene il contenuto per sventare un possibile ulteriore rimprovero, la giovane sfida il fratello con aria impertinente:

Laertes: Qu'avez-vous, et quelle est cette lettre/Que vous cachez, ma sœur?
Ophélie: Oh ! Monsieur parle en maître/Ce me semble! [243].

Ofelia dimostra di essere insofferente al tono autoritario del fratello. Ma più che l'autorità, Laerte mostra qui il turbamento di un fratello che "tremble toujours que sa sœur adorée/ne perde une des fleurs dont sa tête est parée"[244]. Il cenno shakespeariano ai fiori di cui il capo di Ofelia è cinto viene qui conservato, ma non comporta alcuna allusione metaforica alla dimensione sessuale, come invece si può scorgere nell'Amleto originale. Nelle parole pronunciate dal Laerte di Dumas-Merice i fiori servono ad anticipare la tragica fine cui andrà incontro la fanciulla. In poche battute, i due adattatori francesi hanno poeticamente rielaborato le preoccupazioni di Laerte, ma solo nei versi successivi, in cui Ofelia dichiara di credere alla sincerità dell'affetto di Amleto, il rimprovero si fa più incisivo e si tinge di sarcasmo:

Laertes : Ah! pauvre enfant, hélas! Ignorante et crédule!
Un prince, sachez-le, ne se fait pas scrupule
De jurer ses grands dieux qu'il aime et va mourir
Si d'un amour pareil on ne veut le guérir.
Puis, le prince guéri, le prince et sa parole,
Ainsi qu'une vapeur, tout fuit et tout s'envole!

Laerte promette al padre, il quale nel frattempo è entrato in scena e ascolta la conversazione dei due fratelli proprio come avviene in

---

[242] "Doutez qu'au firmament l'étoile soit de flamme/ Doutez que dans les cieux marche l'astre du jour,/La sainte vérité, doutez-en dans votre âme!/Doutez de tout enfin, mais non de mon amour!", ivi, p. 4.

[243] Ivi, p. 5.

[244] *Ibid.*

Shakespeare, di non risparmiare la sua spada ad Amleto se trarrà in inganno Ofelia con le sue parole:

Laerte : (...) Tout prince qu'il se dit, tout mon maître qu'il est,
Si par hasard ma sœur était pur lui trompée,
Verrait bien qu'au fourreau no tient pas mon épée! (*ibid.*)

Anche questa battuta del giovane ha un valore prolettico perché anticipa il duello che il giovane avrà con Amleto nell'atto successivo.

Qui Laerte sembra svolgere una funzione paterna molto più di quanto faccia Polonio. Infatti, proprio a Laerte vengono affidate alcune battute che Shakespeare aveva invece assegnato a Polonio: ad esempio, il riferimento a Ofelia come "pauvre enfante" fa eco all'espressione "green girl" con cui viene definita la fanciulla, oltre che al monito "think yourself a baby". I toni di Laerte sono molto più duri e ammonitori di quelli usati nell'originario shakespeariano, così come lo sono alcune espressioni quali l'endiadi "ignorante" e "crédule": questi termini racchiudono il senso sia dell'inesperienza della fanciulla, sia del rischio dell'inganno al quale inconsapevolmente va incontro, e celano la preoccupazione di chi, nel pronunciarli, percepisce un pericolo.

La trasposizione francese di Dumas-Merice mostra una dinamica del rapporto padre-figlia completamente differente. Come si è detto in precedenza, scompaiono i toni della lezione sulla castità femminile che vengono invece accentuati nelle battute affidate a Laerte, ed emerge, quindi, una figura di Polonio completamente inadeguata al suo ruolo paterno di custode del corpo della figlia. È assente, in questo caso, l'ingiunzione con cui viene intimato alla figlia di non rivolgere più attenzioni ad Amleto; Polonio le ordina soltanto di restare chiusa nelle sue stanze:

Polonius: (à Ophélie)
Eh! bien? vous n'allez point, j'espère, rester là!
Dans votre appartement, allons, belle amoureuse,
Rentrez! (*ibid.*)

Poiché quello di Polonio non sembrerebbe avere i toni di un ordine la giovane non mostra alcun atteggiamento di sottomissione alla legge del padre, anzi appare esclusivamente presa dal pensiero di Amleto ("*Ophélie:* Il m'aime! Il m'aime! Oh! Que je suis heureuse!"[245]). La compostezza dell'eroina shakespeariana nel descrivere al padre l'affetto di Amleto nei suoi riguardi viene sostituito qui dalla passionalità euforica di Ofelia.

Nella tradizione francese settecentesca la "nunnery scene" non presentava le tinte forti che appaiono invece nel testo shakespeariano. Sia la traduzione di La Place che l'adattamento di Ducis addolciscono la crudeltà della scena[246]. Anche Le Tourneur cercò di limitare la veemenza del linguaggio di Amleto spiegando però, in una nota, i motivi che avrebbero condotto l'eroe a un comportamento così brutale[247]. La versione di Dumas-Merice, invece, mantiene, rispetto all'originale, la veemenza linguistica e la pratica delle "false uscite" di Amleto dalla scena, prima della battuta finale "Au convent, vite!". Le frasi di Ofelia, che aprono una nuova scena, sono una traduzione piuttosto fedele dell'originale shakespeariano, ad eccezione del distico finale, in cui l'eroina accenna, in rima con il nome ("Ophélie") alla follia del protagonista ("folie") che anticipa la sua stessa fine:

Ophélie: Dieu tout-puissant, rendez-lui la raison!
0 dernier héritier d'une illustre maison!
0 noble esprit perdu! Sublime intelligence
Tout à coup détrônée ! À la cour élégance,
Profondeur au conseil, valeur dans les combats!
L'espérance, la fleur de ces vastes états!
Le miroir du bon goût, le type de la grâce,
Le but de tous les yeux! tout est mort! tout s'efface !

---

[245] W. Shakespeare, *Hamlet, Prince de Danemark, drame en cinq actes (huit parties) par MM. Alex. Dumas et Paul Meurice*, cit., p. 5.

[246] Cfr H. Phelps Bailey, cit., p. 8 (per quanto riguarda la traduzione di La Place), p. 17 (a proposito di Ducis).

[247] Bailey afferma che questo fu il primo tentativo francese di traduzione fedele della scena shakespeariana. Ivi, p. 20.

- Et moi, moi, triste et seule avec mes maux pesants!
Moi qui de sa tendresse ai respiré l'encens!
Qui buvais de sa voix l'enivrante harmonie!
Voir comme un luth brisé ce noble et fier génie
Ne plus rendre qu'un son discordant et railleur!
Avoir vu sa jeunesse et sa-grâce en leur fleur,
Pourvoir, le jour d'après, malheureuse Ophélie!
Tant d'espoir se flétrir au vent de la folie![248].

Se il peso del fallimento dei valori rivoluzionari portatori di innovazione, e la restaurazione politico-culturale spinsero intellettuali e artisti francesi a cercare in Amleto l'eroe che incarnasse le loro stesse disillusioni e i turbamenti di fronte a un mondo "out of joint" da ricostruire e incardinare nuovamente, sul finire del XIX secolo la letteratura scorse in Amleto l'eroe decadente, vittima di una società che ripiega su se stessa e guarda nel proprio io ambivalente. Le complessità di Amleto, e il suo lato "debole" femminile (in cui emergono fragilità e indefinitezza) trovarono ampia eco nella performance di Jean Mounet Sully del 1886 la quale, secondo Mallarmé, avrebbe sintetizzato lo spirito stesso della *fin de siècle*. Amleto è ormai un misantropo il cui io, come quello di Ofelia, è diviso in due. É un eroe che, come nota Mallarmé commentando l'interpretazione dell'attore, appare come "un'Ofelia non ancora annegata":

> Ainsi pour la première fois, m'apparait rendue au théâtre, la dualité morbide qui fait le cas d'Hamlet, oui, fou en dehors et sous la flagellation contradictoire du devoir mais s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée, elle! prêt toujours à se ressaisir. Joyan inaltérable enfoui sous le désastre![249].

La doppiezza di Amleto verrà poi resa sulle scene grazie all'interpretazione di Sara Bernhardht[250] basata sul testo tradotto da

---

[248] W. Shakespeare, *Hamlet traduit par Dumas - Merice*, cit., p. 15.

[249] S. Mallarmé, "Notes sur le theatre", *La revue Indépendante*, Novembre-Dicembre, 1886, Paris, pp. 41-42.

[250] L'attrice non fu la prima in Francia a interpretare il ruolo di Amleto: fu infatti preceduta nel 1867 da Mme Judith. Cfr. R. Heylen, cit., pp. 61-63. Su Sarah Bernardh nei panni di Amleto si veda la monografia G. Taranow, *The Bernhardht Hamlet*, Peter Lang, New York and Bern, 1996.

Marcel Schwob ed Eugène Morand nel 1899. Rivendicando una sorta di paternità francese del dramma, Schwob, bilingue, propose una versione "unabridged" in prosa arcaica che si rifaceva alle fonti francesi (Belleforest)[251].

La Francia *fin de siecle* rielabora il mito di Ofelia isolando il personaggio dal contesto teatrale (ed è la "madscene" in sé a concepirsi come sorta di dramma nel dramma) fino a farlo diventare un personaggio indipendente[252] che attinge non più esclusivamente all'ipotesto shakespeariano ma si nutre di altri ipotesti letterari e pittorici. Al termine dell'Ottocento Ofelia trova nel panorama letterario e artistico francese uno spazio privilegiato che premia la sua autonomia rispetto al testo di origine; così, sembrerebbe, il personaggio va incontro a un processo di mitizzazione sia letteraria sia estetica. Nonostante Ofelia sia vittima di una considerevole censura teatrale che la vede spesso comparire sulla scena come muta spettatrice e vittima passiva di ciò che le accade intorno, la sua immagine, invece, acquisisce una posizione di rilievo nel panorama letterario, teatrale e artistico ottocentesco inglese e francese. Il suo silenzio, sublimato da un'esagerata mimica gestuale che è rintracciabile anche in alcune espressioni pittoriche affrontate nel prossimo capitolo, sembrerebbe essere il fulcro del fascino che il personaggio suscita agli occhi dello spettatore.

---

[251] H. Phelps Bailey, cit., p. 154.

[252] Anne Cousseau si domanda se nell'elaborazione del mito di Ofelia del *fin de siècle* l'eroina possa essere ancora considerata un personaggio shakespeariano. Cfr. Anne Cousseau, "Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle", *Revue d'histoire Littéraire de la France*, 2001, n°1 (Gennaio-Febbraio), pp. 81- 104.

Capitolo 3. *From stage to canvas*: nascita di un'icona

Sulla base degli argomenti affrontati nel capitolo precedente nei riguardi della resa teatrale di Ofelia, questo capitolo analizza il processo di transizione dell'eroina dal palcoscenico alla tela. Si tratta di un processo che raggiunse parallelamente il suo culmine nell'Ottocento inglese e francese. Il connubio tra teatro e arti visive, che trova la sua massima espressione proprio in questo secolo, consente di cogliere alcune analogie nelle modalità di raffigurazione di un personaggio così controverso come Ofelia. Le rappresentazioni prese qui in esame, siano esse teatrali o pittoriche, non potranno che essere interpretate come prodotto di un clima culturale e di una sensibilità artistica nei confronti di Ofelia e dell'universo femminile.

Il tema della transcodificazione dell'eroina shakespeariana da un contesto eminentemente letterario e teatrale ad uno artistico ha già richiamato ampiamente l'attenzione della critica. Elaine Showalter, che per prima ha analizzato il fluttuare di Ofelia da una dimensione testuale a una performativa e visiva aprendo a una pletora di studi successivi[429], è giunta alla conclusione che non vi possa essere una rappresentazione univoca di Ofelia, ma solo un'immagine prismatica che mostri le rifrazioni di un personaggio così frammentato ed enigmatico. A partire da questo saggio illuminante la critica, negli ultimi vent'anni, si è soffermata ora sul passaggio dal palcoscenico alle arti visive con particolare riguardo alle manifestazioni della follia "francese" di Ofelia[430]; ora su un'indagine tassonomica delle rappresentazioni pittoriche euroamericane di Amleto e

---

[429] Tra i più recenti studi sull'argomento vi sono: K. Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture*, Ashgate, London and New York, 2008; A. R. Young, *Hamlet and the visual Arts, 1709-1900*, University of Delaware Press, 2002. C. Solomon Kiefer *et al.*, *The Myth and Madness of Ophelia,* Mead Art Museum, 2001; Kaara Peterson, "Framing Ophelia: Representation and Pictorial Tradition", *Mosaic*, 31 (September 1998); B. Gellert Lyons, "The Iconography of Ophelia", *English Literary History* 44.1 (1977).

[430] Wechsler si sofferma in maniera più approfondita sulla trasposizione di Ofelia da un medium all'altro, avvalendosi di uno strumento metodologico che includa l'analisi testuale, gli studi teatrali, la rappresentazione visiva e la psichiatria. J. Wechsler, "Performing Ophelia. The Iconography of Madness", *Theatre Survey*, 43 n°2 (Novembre 2002), pp. 201-221.

Ofelia dal 1790 al 1900[431], e ora sulla *ekfrasis*, ovvero, sulla morte *in absentia* di Ofelia[432]. L'interesse vittoriano per la commistione tra pittura, rappresentazione teatrale e letteratura è stato indagato da numerosi studi recenti[433]. Tra i più interessanti vi è il volume di Kimberly Rhodes, che offre alcune linee guida particolarmente significative da un punto di vista della storia dell'arte, ed introduce argomentazioni che spaziano dalla cultura visiva alla storia sociale, fino agli studi di genere. La storica dell'arte americana, tuttavia, si occupa soltanto del *milieu* vittoriano, escludendo pertanto dall'analisi altre rappresentazioni pittoriche e confinando la questione del "body politics" nel perimetro della sola cultura inglese, senza creare interconnessioni con le altre culture né valutare a più ampio raggio il fenomeno 'Ofelia'. Rhodes si focalizza sulle rappresentazioni pittoriche di Ofelia nell'Inghilterra vittoriana con uno sguardo sia alla ricezione "accademica" delle opere esibite alla Royal Accademy di Londra, sia alla dimensione "popolare" dell'iconografia relativa all'eroina (come l'esempio delle *cartes de visite*), includendo anche materiale fotografico rilevante. Di impianto simile, ma con un

---

431 A. R. Young, *Hamlet and the visual Arts, 1709-1900*, University of Delaware Press, London and Newark, 2002. Dello stesso autore si veda anche "Hamlet and 19th century photography" in *Shakespeare and the visual arts*, a cura di H Klein and James L. Harner, Mellen, 2000.

432 M. Ronk, "Representation of Ophelia", *Criticism* 36, n° 1, Winter 1994, pp. 21- 43.

433 Sui rapporti ta arti visive, teatro e letteratura si veda Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth Century England*, Princeton University Press, Princeton, 1983. Si veda inoltre Kate Flint, T*he Victorians and the Victorian Imagination*, CUP, Cambridge, 2000. L'autrice qui, muovendo dalla concezione foucaultiana della sorveglianza dei corpi e delle dinamiche che intercorrono tra conoscenza e potere, osserva come l'indagine sui corpi figurativi e testuali risenta della vasta diffusione di studi come la fisiognomica, la patognomica o la metoposcopia e di come l'occhio vittoriano scruti "scientificamente" o "fotograficamente" tutto ciò che vede: "The Victorian were fascinated by the act of seeing, with the question of reliability- or otherwise- of the human eye, and with the problems of interpreting what they saw". Ivi, p. 1. Di stampo simile anche se più incentrato sull'analisi dei testi critici che si occupano di rapporti tra le arti sorelle (letteratura e pittura) in età vittoriana è il testo curato da C. T. Christ e J. O'Jordan. C. T. Christ, J. O' Jordan (ed. by), *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, University of California Press, Berkley, 1995. Un analogo tipo di studio critico sui corpi in relazione al linguaggio visivo e narrativo ma non strettamente in ambito vittoriano è il volume di Peter Brooks, *Body work: objects of desire in modern narrative,* Harvard University Press, London and Cambridge (Mass.), 1993. Secondo lo studioso "representing the body in modern narrative [...] seems always to involve viewing of the body". Ivi, p. 88.

taglio incentrato però sul Settecento inglese, è il saggio di Susan Lamb[434] sulla follia "teatrale e "pittorica" di Ofelia: qui troviamo anche un tentativo di allargare il discorso alla questione delle riscritture e, nello specifico, materiale d'analisi è *The true Story of Ophelia* di Sarah Fielding.

Già molto, dunque, è stato detto al riguardo. Per tentare un'analisi originale della dimensione "iconografica" di Ofelia si cerca qui di abbracciare un approccio comparatistico tra la cultura francese e inglese che permetta di compiere riflessioni sulla reciprocità di ricezioni "visive" del personaggio in due contesti letterari differenti ma complessivamente affini. L'analisi delle forme di "transito" dell'eroina shakespeariana dal palcoscenico alla tela pone questioni significative alla luce della ricezione critica del personaggio. Sembra allora opportuno tentare di analizzare gli esiti pittorici di Ofelia con un'indagine imperniata su temi legati alla corporeità visiva dell'eroina e più propriamente su come e perché il personaggio fugga dalla trama e dalla cornice teatrale in cui è relegato per entrare in un'altra cornice visiva, quella della tela.

Il passaggio intersemiotico non può essere osservato soltanto alla luce di un interesse pittorico per le opere shakespeariane che cominciò a manifestarsi a partire dalla seconda metà del Settecento; esso sembra anche segnare il culmine di un'analisi critica focalizzata sul personaggio e sulla sua "sublime" dimensione interiore. La critica protoromantica e romantica inglese, come anche quella francese, sebbene con una trentina di anni di "ritardo" rispetto agli studi d'oltremanica, sembrerebbero aver adottato un approccio imperniato sull'analisi dei personaggi sia in relazione ai rapporti che intercorrono all'interno della struttura drammatica, sia sulla base della individuale evoluzione o involuzione psicologica di ogni singolo. Ecco allora che Amleto non è più soltanto l'eroe rinascimentale in preda alla furia di vendicare il padre morto, e salvare il regno tanto dal malgoverno di Claudio quanto dall'attacco

---

434 S. Lamb, "Applauding Shakespeare's Ophelia in the Eighteenth Century: Sexual desire, Politics, and the good woman", in S. Shifrin (ed. by), *Women as sites of Culture,* Ashgate, London and New York, 2002, pp. 105-123.

esterno di Fortinbraccio, ma diventa emblema universale e astorico della frattura interiore dell'individuo con il mondo ormai "marcio" che lo circonda.

Nella selezione dei dipinti e del loro apporto simbolico ai fini della costruzione analitica del personaggio si è preferito adottare un primo criterio fondato sulla rappresentazione pittorica di Ofelia a partire dalle scene in cui è realmente presente, vale a dire nei dialoghi con Laerte, Polonio e Amleto, e nella scena della follia. In alcuni degli esempi pittorici scelti l'influsso teatrale è evidente sia nella cornice scelta sia nel soggetto tematico. In altri, invece, in particolare a partire dalla metà dell'Ottocento, Ofelia comincia progressivamente a svincolarsi dal contesto teatrale cui apparteneva in relazione agli altri personaggi del dramma per conquistare uno spazio autonomo sulla tela. In seguito a cosa, ci si chiede, e secondo quale modalità Ofelia comincia ad acquisire un protagonismo nelle arti visive e a decontestualizzarsi dal dramma?

La seconda parte di questo capitolo articola invece una riflessione sul potere visivo del linguaggio shakespeariano, ossia la capacità retorica di configurare immagini attraverso la parola. Si procede dunque dalla base teorica del concetto di 'mimesis' e 'ekfrasis' per focalizzare poi l'attenzione sulla dimensione 'visiva' della parola nell'*Amleto*. Tra le scene descrittive che stimolano il "mind's eye" del lettore e spettatore si segnala la descrizione della follia di Amleto da parte di Ofelia in 2, 1, 74-97, e la resa pittorica che ne fa Henry Füssli. Il dipinto di Füssli non è interessante soltanto ai fini di una riflessione sulle modalità ecfrastiche, ma è rilevante per il modo in cui altera l'immagine consueta di Amleto e Ofelia, proponendo una diversa interpretazione delle gerarchie tra i due personaggi. Il dipinto dell'artista sembra estremizzare l'inversione di ruoli tra i due giovani amanti, con Ofelia ritratta nella classica posa "malinconica" che rimanda al quadro di Dürer e Amleto ritratto, invece, in una posa teatrale, fittizia e alquanto femminile.

L'altro momento cruciale su cui occorre soffermarsi è senza dubbio la narrazione della morte di Ofelia e degli istanti che la precedono. Le

raffigurazioni pittoriche del pre-annegamento, che molti artisti assimilano alla follia, e dell'annegamento vero e proprio sono significative alla luce di un'indagine sulla percezione culturale del corpo lunatico o morto di Ofelia sulla tela. Seguendo il duplice binario tematico e cronologico adottato nella prima parte del capitolo vengono qui prese in considerazione alcune rappresentazioni di Ofelia, come il celebre dipinto di Delacroix, il quale mostra un'eroina che, morendo, si fonde 'romanticamente' con la natura e con il suo elemento precipuo, l'acqua. Si procede poi nell'argomentare come la percezione di Ofelia muti dalla metà del secolo in poi, momento in cui, si ipotizza, il personaggio si trasforma in un'icona, nella sua duplice accezione religiosa e culturale[435], grazie a Millais e agli influssi successivi che il suo dipinto ha avuto.

3.1 "He falls to such perusal of my face/as he would draw it": la cornice visiva di Ofelia

Ofelia è il soggetto del discorso patriarcale altrui. Polonio, Laerte, Amleto, Claudio, il gentlemen che ne descrive la follia, Gertrude, persino il gravedigger e il prete che officia il funerale fanno di Ofelia l'oggetto del loro discorso, della loro attenzione, della loro osservazione. Che Ofelia sia sorvegliata e controllata da quasi tutti i personaggi del dramma non è elemento di novità, ma il fatto che sia oggetto di discorso e di osservazione altrui fa riflettere sulle modalità in cui il linguaggio che la descrive sulla scena produca delle visualizzazioni immaginarie di ciò che viene descritto. Nella scena del closet è Ofelia a osservare il comportamento strano di Amleto e a raccontarlo poi al padre. La sua

[435] A questo proposito è interessante rifarsi al lavoro di Kimberly Rhodes sull'influsso, nell'Inghilterra vittoriana, dei cosiddetti 'keepsake' che ritraggono Ofelia e che rivelano la presenza pittorica dell'eroina shakespeariana in ambienti non legati alle esibizioni della Royal Accademy. Allo stesso modo si potrebbe approfondire il fascino che Ofelia produsse, nel XIX secolo, non soltanto nella cultura "alta" (i *theatregoers* o i lettori di Shakespeare), ma anche nella cultura 'popolare', come testimoniano le numerosissime riscritture poetiche di Ofelia nelle riviste dell'epoca.

descrizione dei gesti di Amleto permette di soffermarsi su un verso in particolare: "He falls to such perusal of my face/ as he would draw it"[436]. Amleto si appresta a fare uno schizzo immaginario del volto di Ofelia, come fosse un pittore. Curiosamente Shakespeare sembra profetizzare il destino di Ofelia nelle arti visive. O forse, semplicemente è qui consapevole della sua abilità retorica di trasformare le parole in immagini.

Chissà se avrebbe mai immaginato che tra il 1760 e il 1900 un pittore su cinque avrebbe trasformato le sue parole in dipinti[437]. Le illustrazioni di testi letterari non erano certo una novità né costituivano prerogativa esclusiva delle opere del Bardo, ma divennero pratica diffusa a partire dalla metà del Settecento, incontrando popolarità e successo di pubblico grazie soprattutto alla diffusione di incisioni, litografie e stampe.

Uno dei generi in voga, oltre al ritratto, era la pittura di storia[438]: tra i temi privilegiati vi erano i soggetti mitologici e leggendari, e i temi "sublimi" in termini burkiani. In questi due decenni che chiudono il diciottesimo secolo si va sempre più sviluppando in Inghilterra prevalentemente, un fascino per un'arte "fantastica" che anticipa l'esperienza visionaria romantica. Milton, Spencer, e Shakespeare, cominciarono a essere considerati una sorta di bacino letterario a cui i pittori dell'epoca potevano attingere. Shakespeare in particolare era l'autore che maggiormente ispirava il nuovo artista "romantico" per l'inquietante profilo dei personaggi rappresentati, per le loro pulsioni irrazionali e inconsce, e per l'immediatezza di immagini crude e oscure. Il romanticismo in pittura riflette l'irrequietezza dell'animo malinconico che si abbandona alle suggestioni della natura, ricerca le sfumature dell'infinito, le irregolarità sublimi e grandiose.

---

[436] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 235 (2, 1, 87).

[437] Robert Altick, *Painting from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Ohio State university press, Columbus, 1985, pp. 259-260.

[438] D. H. Weinglass, "Le galleria pittoriche a Londra tra il 1780 e il 1800", in AAVV, *Füssli pittore di Shakespeare*, Electa, Milano, 1997.

Con l'avvento del romanticismo riaffiorò in tutta Europa un rinnovato interesse per le opere del Bardo e dalla seconda metà del diciottesimo secolo Shakespeare divenne gradualmente un personaggio autorevole, le cui opere venivano paragonate ai testi biblici o a quelli degli antichi. Il drammaturgo rappresentava l'espressione suprema di bardo nazionale, l'emblema della poesia e del genio letterario che di lì a poco avrebbe alimentato l'esperienza romantica inglese[439]. Un esempio di quel fenomeno che prenderà il nome "Bardolatria"[440] si rintraccia negli anni '70 del diciottesimo secolo a seguito dello *Shakespearean Jubilee*, una celebrazione del genio di Shakespeare promossa dall'attore David Garrick nel 1769 a Stratford Upon Avon[441]. "In an age where English art drew so much of its inspiration from the theatre", commenta Gary Taylor, "the theatre itself drew much of its inspiration from Shakespeare"[442]. Il drammaturgo non soltanto costituiva un modello teatrale, ma ispirava anche le arti visive che a loro volta venivano influenzate dal teatro.

Nel 1789 John Boydell ideò la "Shakespeare's Gallery", una galleria di dipinti ispirati ai personaggi shakespeariani. Non fu certo il primo tentativo di illustrare le opere del drammaturgo dal momento che la prima edizione illustrata dell'opera completa shakespeariana a cura di Rowe nel 1709 conteneva alcune incisioni di Tonson[443]. La motivazione principale del progetto di Boydell aveva soprattutto radici di natura economica: le illustrazioni potevano essere vendute separatamente sotto forma di incisioni, stampe e riproduzioni, oppure essere usate come

---

[439] M. Dobson, *The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship 1660-1769*, Clarendon Press, Oxford, 1994, [1992].

[440] In particolare, tra il 1790 e il 1800, secondo Jonathan Bate, prende inizio la cosiddetta "age of Bardolatry". J. Bate, *Shakespeare and the English romantic imagination*, Clarendon Press, Oxford, 1989, p. 6.

[441] Come dimostra P. Dàvidhàzi, il Giubileo del 1769 avrebbe reso Garrick l'attore inglese shakespeariano per eccellenza di fine '700, e avrebbe garantito alla città di Stratford, oltre a dei cospicui introiti economici, una trasformazione in luogo di "culto" del genio poetico inglese. Cfr. P. Dàvidhàzi, *The Romantic Cult of Shakespeare*, London, Macmillan, 1998.

[442] G. Taylor, *Reinventing Shakespeare,* cit., p. 125.

[443] A. R. Young, cit., pp. 17-33.

tavole illustrative in nuove edizioni delle opere del drammaturgo[444]. L'impresa non aveva solo scopi commerciali, ma nasceva anche come operazione culturale il cui scopo era favorire un movimento di pittura storica inglese che si rivolgesse a Shakespeare come fonte primaria d'ispirazione per ulteriori riflessioni di tipo filosofico e letterario.
Sebbene l'idea di Boydell si rivelò poi fallimentare sul piano culturale, il successo ottenuto dalla "Shakespeare's Gallery" diede tuttavia impulso ad una pletora di proficue imprese dello stesso genere[445].

Inoltre, dall'edizione di Rowe in poi, la popolarità iconografica dei personaggi shakespeariani contribuì a plasmare e condizionare il responso critico che il pubblicò aveva riservato alle performance dei drammi[446]. Il pubblico inglese era abituato alla lettura di edizioni illustrate di Shakespeare, ed era avvezzo alla popolarità iconografica di attori rappresentati sia nelle loro vesti di "real people", sia di "roles". Garrick ad esempio fu uno dei primi attori e impresari a promuovere la sua "immagine" di attore[447]: numerosi dipinti lo ritraggono ora in qualità di uomo di teatro, ora come interprete di ruoli quali Amleto, Riccardo III, e altri.

Proprio a partire dal tardo Settecento l'Inghilterra aveva cominciato a promuovere il *suo* maggiore modello letterario, Shakespeare, "esportando" all'estero non solo le sue opere ma anche una serie di incisioni e stampe ispirate ai drammi. La Francia era uno dei paesi che importavano dall'Inghilterra il più alto numero di riproduzioni iconografiche ispirate ai personaggi shakespeariani[448]. Ma il 1789, anno che, come abbiamo visto, segnò il successo della Boydell's Gallery e delle

---

[444] A. Poole, *Shakespeare and the Victorians*, The Arden Shakespeare, London, 2004, p. 45.

[445] Cfr. A. R. Young, pp. 62-71, e 60-102.

[446] R. Schoch, "Pictorial Shakespeare", in Stanley Wells, Sarah Stanton, *A Cambridge companion to Shakespeare on stage,* Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 59.

[447] S. West, *The image of the actor*, St. Martin Press, New York, 1991.

[448] D. H. Weinglass, "Le Gallerie pittoriche a Londra tra il 1780 e il 1800", in F. Licht, S. Tosini Pizzetti, D. H. Weinglass (a cura di), *Füssli pittore di Shakespeare,* Electa, Milano, 1997, p. 45.

esportazioni estere delle stampe, vide contemporaneamente scoppiare la rivoluzione in Francia, con conseguenti cali delle vendite. Il clima rivoluzionario, l'avvento di Napoleone e le guerre anglo-francesi non favorirono di certo la diffusione di Shakespeare in Francia. Bisognerà aspettare il 1827, anno dell'esplosione teatrale di *Amleto* alla Comédie Française, per trovare significative illustrazioni francesi ispirate al dramma messo in scena.

L'utilizzo pittorico di personaggi e temi shakespeariani aveva però prodotto non poche perplessità da parte di alcuni critici "romantici". Già nel 1789 Boydell aveva espresso i suoi dubbi sul rapporto incommensurabile tra pittura e letteratura e sull'irrappresentabilità dei tratti interiori dei personaggi shakespeariani:

> It must always be remembered, that [Shakespeare] possessed powers of which no pencil can reach; for such was the force of his creative imagination, that though he frequently goes beyond nature, he still continues to be natural, and seems only to do that, which nature would have done, had she o'erstepp'd her usual limits. It must not be expected that the art of the Painter can even equal the sublimity of our Poet [...]. It is therefore hoped, that the spectator will view these Pictures with this regard, and not allow his imagination, warmed by the magic powers of the Poet, to expect from Painting, that Painting cannot perform[449].

La pittura, secondo Boydell, non può sostituire il potere magico, "teatrale" della parola shakespeariana, ma può fornire una chiave interpretativa analitica di ciò che appartiene alla sfera testuale.

Anche Charles Lamb, più avanti nel diciannovesimo secolo, aveva dichiarato di essere rimasto deluso dalle opere pittoriche raccolte da Boydell, non per la qualità dei dipinti selezionati, ma per il fatto stesso di vedere rappresentato l'irrappresentabile della poesia shakespeariana:

---

[449] Boydell, introduzione al catalogo della *Shakespeare Gallery*, citato in A. R. Young, cit., p. 73.

> What injury (short of the theatres) did not Boydell's "Shakespeare Gallery" do me with Shakespeare! To have Opie's Shakespeare [...] and everybody's Shakespeare. To be tied down to an authentic face of Juliet! To have Imogen's portrait! To confine the illimitable![450]

"Confinare l'illimitabile" sembrerebbe essere, secondo il critico, un limite imposto non soltanto dalla pittura, ma persino dalle messe in scena teatrali. Gli attori, infatti prestavano la loro fisionomia ai personaggi shakespeariani; per Lamb le creazioni di Shakespeare meritavano di esistere soltanto nella dimensione immaginaria che attribuiva loro il lettore.

Di opinione affine sembrava essere anche Hazlitt, il quale preferiva avere una sua personale "immagine" dei personaggi shakespeariani costituitasi sulla base di una lettura intima delle opere del Bardo, piuttosto che dover associare i caratteri ai volti degli attori. Amleto, in particolare, toccava più degli altri le corde critiche dello studioso ("We do not like to see our author's plays acted, and least of all, HAMLET"[451]).

Quella dei critici romantici è senza dubbio una "antipictorialist position"[452], come la definisce Mitchell. La diffidenza romantica nei confronti delle arti visive dipende in primo luogo da una discrasia tra il concetto di "immaginazione" e quello di percezione visiva. Per Coleridge l'immaginazione è un potere immaginativo che trascende la pura visualizzazione[453]; Wordsworth definiva l'occhio "the most despotic of our senses"[454]. La frattura iconoclasta romantica è ben evidente negli scritti di Edmund Burke, padre fondatore del concetto di sublime: per il filosofo,

---

[450] C. Lamb, *Letters of Charles Lamb*, E. V. Lucas (ed. by),3 voll., Yale University Press, New Haven, 1935. Citato in A. R. Young, cit., p. 74.

[451] W. Hazlitt, *Complete Works*, P. P. Howe (ed. by), 21 voll., Ams Press, New York,1967, vol. 3, p. 394.

[452] M. Mitchell, *Picture theory*, University of Chicago press, Chicago, 1994, p.114.

[453] S. T. Coleridge, "Biographia literaria", J. Engell, W. J. Bate (ed. by), *Completed work of* S. T. Coleridge, vol. 7, Princeton University Press, Princeton, 1983, p. 304.

[454] W. Wordsworth, "the prelude" (1805 VI. 174, 1850 XII. 129), citato in M. Mitchel, cit., p. 115.

il sublime coincide con il rifiuto di riconoscere nel genio poetico l'associazione tra linguaggio e immagini. La bellezza risiede nell'invisibile, in ciò che si può solo percepire con la sensibilità; la poesia è una forza oscura, irrappresentabile. L'arte deve saper cogliere l'infinita irrequietezza di ciò che è impercettibile.

Nelle prime decadi del Diciottesimo secolo la critica si focalizza maggiormente sul modo in cui gli attori recitavano una scena o un monologo piuttosto che sull'interpretazione complessiva del dramma e dei personaggi che ne prendevano parte. In un'epoca che osannava gli attori teatrali come vere e proprie celebrità, sostiene Moody, William Hazlitt e Leigh Hunt "styled themselves as theatrical judges who made public their own critical verdicts on the originality or wilfulness of a particular actor's interpretation"[455]. Dalla fine del Diciottesimo secolo la critica letteraria cominciò invece a interessarsi alla dimensione interiore dei personaggi shakespeariani. Venne dunque rivolta una maggiore attenzione alla natura interiore dei personaggi e alla sensibilità degli attori che dovevano interpretarne le passioni.

Solo nella seconda metà dell'Ottocento, quando istanze realiste cominciarono ad affollare la scena pittorica e teatrale, si andò sviluppando in Inghilterra il cosiddetto "pictorialism", ossia un gusto per un tipo di rappresentazione scenica basata sull'abbondanza di dettagli. Da questa nacque anche il fenomeno collaterale della "pictorialization", l'arte cioè di rappresentare i gesti, i caratteri, e le passioni dei personaggi:

> By the nineteenth century, not only was the actor, with an essential pictorial style (...), but theatre production itself was becoming increasingly pictorial, and the actor, according to the best principles of harmony and relationship in art, was more and more related to pictorial intentions[456].

---

[455] J. Moody, "Romantic Shakespeare" in *The Cambridge companion to Shakespeare on Stage,* C.U.P., Cambridge, 2002, p. 41.

[456] M. Booth, "Pictorial Acting and Ellen Terry", in R. Foulkes, cit., p. 81.

Schoch osserva che l'interesse pittorico coinvolse tutti i generi teatrali, dal melodramma alla pantomima, ma che esso ottenne ancor più successo in relazione al "revival" shakespeariano a cavallo tra l'età vittoriana ed edoardiana[457]. Ecco dunque che le scenografie teatrali divennero dei veri e propri *tableaux vivants*, ossia degli elaborati ambienti scenici utili a ricostruire in maniera verosimile il contesto storico in cui i drammi avevano luogo i costumi degli attori rispettavano analogamente questa esigenza di fedeltà storica. Poiché il teatro costituiva parte integrante dell'interesse del pubblico per le arti visive, coloro che frequentavano gli spettacoli assistevano alle performance con la stessa curiosità e spirito critico con cui osservavano i dipinti.

La stretta relazione tra teatro e pittura comportò che alcune delle prime Ofelie rappresentate avessero il volto dell'attrice che ne interpretava la parte; ecco allora Mrs Lessingham nei panni di Ofelia folle, ricoperta di fiori, in un' incisione del 1774; e ancora Miss Smithson e il suo velo nero, e le fotografie di Ellen Terry nelle vesti dell'eroina shakespeariana. Kimberly Rhodes sostiene che negli anni ottanta del diciannovesimo secolo il numero di immagini di Ofelia esibite alla Royal Accademy[458] aumentò in relazione alle significative performance di *Hamlet*, la più importante delle quali fu quella al Lyceum Theatre con Ellen Terry nelle vesti della fanciulla suicida.

Le testimonianze pittoriche di cui ci occuperemo vedono l'eroina ancorata alle scene in cui è effettivamente presente sul palcoscenico. Queste serviranno a riflettere su come lo spazio visivo dedicato all'eroina, ancora influenzato dall'ambiente scenico, venga di volta in volta riformulato dagli artisti in modo tale da consentire la costruzione di un personaggio che incontrasse la sensibilità del pubblico e della critica.
Come sottolinea Adrian Poole,

---

[457] R. Schoch, cit., p. 59.

[458] K. Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture*, cit., p. 9 (e nota 32).

> Shakespearean subjects were immensely popular with painters and sculptors, and illustrated editions with readers. Whether on canvas or the printed page, many of these images stay closely attached to what could be seen in the theatre, but others draw the viewer into a world of imagination or fantasy more associated with the experience of reading[459].

Alcuni artisti scelsero di dipingere le scene secondo la loro personale interpretazione derivante da una lettura diretta del testo, senza il filtro della rappresentazione teatrale, evidenziando taluni elementi o mettendone in ombra altri.

3.1.1 'Punti di fuga', dal *closet* al *nunnery*

Come abbiamo visto già nel capitolo precedente, il dialogo tra Ofelia e Laerte (1,3) subisce numerose omissioni e tagli in fase di 'mise en scène', con il risultato che ogni presunta allusione sessuale celata dietro la metafora dei fiori e ogni traccia di eventuale desiderio incestuoso di Laerte nei confronti della sorella vengono soppressi. Non sono state rilevate testimonianze pittoriche particolari che rappresentino questo primo dialogo tra fratello e sorella, mentre alcuni artisti si sono soffermati sulla presenza di Laerte nella scena della follia di Ofelia e nel momento della distribuzione dei fiori al fratello. L'assenza di scene che dipingono il dialogo tra i due fratelli risulta significativa, perché sembra procedere di pari passo con la costante censura a cui la scena è stata sottoposta nel corso dei secoli.

Anche la lezione che Polonio rivolge alla figlia ha subìto numerose censure registiche, come si è visto in precedenza; anche di questo dialogo non è stato possibile rinvenire alcuna testimonianza pittorica rilevante, e una plausibile spiegazione trova riscontro nel fatto che Polonio era

---

[459] A. Poole, *Shakespeare and the Victorians*, The Arden Shakespeare, London, 2004, p. 41.

considerato un personaggio buffonesco e privo di quello spessore che avrebbe potuto stimolare l'ispirazione artistica.

Uno dei più rilevanti momenti del dramma è senza dubbio quello che vede coinvolti Amleto and Ofelia nella "nunnery scene". Nel capitolo precedente abbiamo osservato come in questa scena si raggiunga l'apice di pathos e di tensione tra i due giovani personaggi. Come abbiamo avuto modo di rilevare, questa scena è stata spesso mantenuta intatta nella resa teatrale. Talvolta estremizzata dagli attori per enfatizzare la veemenza dell'eroe nei confronti dell'eroina, talvolta invece edulcorata e addolcita al fine di mostrare il dissidio interiore di Amleto, "diviso" tra rabbia nei confronti di Ofelia e amore nei suoi riguardi, questa scena è stata diversamente rappresentata sulla tela. Qui prendiamo in esame due dipinti inglesi che appaiono più significativi ai fini dell'analisi sulle modalità di costruzione pittorica di Ofelia: il primo, di George Clint (*Charles Young as Hamlet, Mrs Glover as Ophelia: I never gave you aught"* del 1831), e il quadro di Rossetti.

Il quadro di Clint presentato alla Royal Academy nel 1831 evoca in maniera verosimile la performance di *Hamlet* tenutasi al Covent Garden di Londra nella stagione teatrale 1826-1827, con Charles Mayne Young nelle vesti di Amleto e presumibilmente Mrs Glover nel ruolo di Ofelia[460]. L'impianto teatrale è ben visibile nella cornice pittorica: le due figure si collocano al centro di una stanza di corte. Sulla sinistra appare un drappo rosso che rimanda alle quinte teatrali e implicitamente allude alla presenza di Polonius e Claudius nascosti ad origliare la conversazione tra i due giovani. In maniera molto fedele al testo shakespeariano, Ofelia sembra aver appena poggiato il libro di preghiere che Polonius le aveva ordinato di tenere in mano, ed è qui rappresentata nell'atto di restituire

[460] A. R. Young, cit., p. 294 ; K. Rhodes, cit., p. 61. Gli studiosi non sono del tutto certi dell'identificazione di Mrs Glover. Cfr. G. Ashton, *Catalogue of Painting at the Theatre Museum, London*, London, 1992, pp. 44-45.

un pacco rosso di lettere e "remembrances"[461] che Amleto le aveva donato.

Figura 1 G. Clint, *Charles Young as Hamlet, Mrs Glover as Ophelia: "I never gave you ought".* 1831, olio su tela, Theatre Museum.

I ruoli dei due personaggi sono sintetizzati già dalla sola collocazione spaziale all'interno della cornice visiva. Amleto è al centro del quadro, in piedi con le braccia conserte, intento a guardare Ofelia con aria arrogante. La sua postura maschile, come ha notato Rhodes[462], domina la scena e sovrasta la ben più minuta posa di Ofelia. Il contrasto tra l'abito nero di Amleto e la veste bianca della giovane gioca sulla stereotipica rappresentazione dei due personaggi. L'elemento più interessante è la composizione spaziale degli elementi del quadro: mentre Amleto appare in posizione centrale rispetto all'osservatore, Ofelia viene

[461] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 288 (3, 1, 92).

[462] K. Rhodes, cit., p. 62.

dipinta di spalle, con la testa leggermente inclinata di profilo. La fanciulla porge le lettere ad Amleto, ma non osa guardarlo negli occhi, quasi intimorita e consapevole degli attacchi crudeli che le verranno rivolti dal principe. La scelta di rappresentare Ofelia di spalle è indicativa della scarsa attenzione mostrata nei confronti del personaggio. Il fuoco o punto di convergenza tra le due figure è un liuto, simbolo della follia di Ofelia ("Enters Ophelia with a lute"), che significativamente anticipa gli esiti della scena e di Ofelia. Ultimo dettaglio scenografico notato da Ashton è il rosario poggiato sul tavolo verso il quale tende la fragile mano di Ofelia. Secondo il critico, questo oggetto rappresenterebbe l'assoluzione di Ofelia, e la sua ricerca di purezza e virtù[463].

Il contrasto tra virtù e corruzione, personificato simbolicamente dai due personaggi, emerge anche da un disegno a penna di Dante Gabriel Rossetti datato 1858-1859. Esso è stato interpretato dai critici d'arte come una dichiarazione dell'unione tra il pittore e la modella Elizabeth Siddal (che come avremo modo di vedere più avanti sarà la musa ispiratrice di Millais per la celebre rappresentazione della morte di Ofelia).

Il disegno si inscrive nella ricerca estetica preraffaellita del pittore fondatore, nel 1848, dell'omonima confraternita. Sia la scelta del tema "medievale", sia la cura formale per il dettaglio realistico ma carico di simbologie rivelano un gusto tipicamente preraffaellita. La cornice pittorica si svincola dalla struttura teatrale, e rivela l'attenta lettura di Rossetti del testo shakespeariano. Nel descrivere ciò che ha dipinto il pittore e poeta inglese mostra una spiccata abilità che si potrebbe definire "attoriale":

> I mean [Hamlet] to be ramping about on the stalls of the little oratory turning out of the main hall, to which Ophelia has retired with a devotional book which her father gives her to read. He throws his arms wildly along the sill of the screen and frays the roses to pieces as he talks, hardly knowing what he says. She still holds out to him the letters and jewels which she wishes to

[463] G. Ashton, cit., pp. 44-45.

> return, but has done speaking and lets him rave on. In the woodwork are symbols of rash introspection - The Tree of Knowledge, and the man who touched the Ark and died. The outer court is full of intricate stairs and passages, and leads to the ramparts where the ghost walks at night[464].

I dettagli su cui Rossetti si dilunga nel descrivere il suo quadro somigliano alle note di regia di un attore che, in procinto di preparare la scena, esamina tutte le caratteristiche psicologiche del personaggio che deve interpretare[465].

Come si può osservare, l'impervia e angusta cornice visiva in cui i due personaggi sono rappresentati differisce notevolmente dagli ampi spazi "teatrali" del quadro di Clint che abbiamo appena analizzato. Le figure appaiono, quindi, oppresse in uno spazio ristretto che ben evidenzia la tensione emotiva dell'intera scena e lo scambio serrato di battute tra Amleto e Ofelia, così come appare nel testo shakespeariano.

---

[464] Citato in K. Rhodes, cit., p. 104.

[465] *Ibid.*

Figura 2 Dante Gabriel Rossetti, *Hamlet and Ophelia*, c. 1858-59, inchiostro nero su carta. The British Museum

Come nel quadro di Clint, la figura dominante è Amleto: posizionato al centro del disegno con indosso una veste scura monacale e con le braccia che disegnano una croce, il personaggio sembrerebbe accostabile, dal punto di vista iconico, alla figura di Cristo[466]. L'allusione è anche rinforzata dalla presenza di un crocifisso, collocato in una nicchia sotto il braccio sinistro del protagonista. Non si tratta in realtà dell'unica allusione alla simbologia cristiana. Nella sua opera Rossetti dissemina, infatti, numerosi altri simboli biblici che sono collegati, anche se indirettamente, ai riferimenti religiosi inseriti da Shakespeare nello scambio tra i due amanti: Uzzi che muore toccando l'Arca; l'albero della conoscenza assediato dal serpente che richiama il peccato originale di Eva e allude ai tradimenti di Gertrude e al contagio sessuale di Ofelia;

[466] Anche Rhodes ha colto l'allusione alla corrispondenza tra la figura di Amleto e di Cristo. Vedi K. Rhodes, cit., pp. 104-105.

accanto, in posa ieratica, l'arcangelo Michele con la spada, che richiama la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso[467]; sotto l'albero è possibile notare una maschera tragica che allude al dramma stesso. Secondo Grieve, i riferimenti religiosi sono "symbolic of Hamlet self-destruction"[468]: dietro al protagonista, infatti, Rossetti raffigura due elementi architettonici a spirale che significativamente rimandano allo stato emotivo "deranged" di Amleto. La mano sinistra del protagonista tocca morbosamente dei petali di rosa (che rimandano ad Ofelia, "rose of May"), uno dei quali giace, ormai decomposto, sul fondo del vaso. L'allusione alla rosa, simbolo della caducità della morte, instaura un parallelismo con la morte imminente di entrambi i personaggi e con l'occasione, da essi ormai perduta, di vivere un amore duraturo. Le rose, inoltre, richiamano la veste di Ofelia ricoperta di foglie, anche qui con un'anticipazione della "muddy death" cui la giovane andrà incontro.

Ofelia occupa la parte sinistra del quadro. È seduta, con un libro sulle gambe, dipinta nell'atto di restituire le lettere ad Amleto. Come nel quadro di Clint, anche l'Ofelia di Rossetti non guarda il principe diritto negli occhi, ma ha lo sguardo rivolto verso l'esterno, sembrerebbe quasi verso l'osservatore. Secondo Rhodes, l'eroina raffigurata da Rossetti "is clearly passive- she is resigned and silent, but clearly sane as compared to Hamlet"[469]. Ci sembra, invece, di poter cogliere nella sua espressione un atteggiamento di sfida e al contempo di indifferenza nei confronti dell'eroe che giace inginocchiato al suo cospetto e mostra chiaramente un'espressione affranta.

In un acquarello del 1868 attualmente collocato presso l'Ashmolean Museum di Oxford, Rossetti ripropone la stessa scena anche se con risvolti differenti.

---

[467] A. R. Young, cit., p. 296.

[468] A. Grieve, "Hamlet and Ophelia", cat. Numero 211 in L. Parris (ed. by) *The Pre-Raphaelites*, Tate Gallery, London, 1984, p. 276.

[469] K. Rhodes, cit., p. 104.

Figura 3 Dante Gabriel Rossetti, *Hamlet and Ophelia*, 1866, acquarello.

Qui il simbolismo religioso del disegno precedente è completamente assente. Le figure sono entrambe in piedi al centro del quadro, anche questa volta inserite in uno spazio angusto e labirintico. Amleto afferra la mano di Ofelia e la porta alla bocca, mentre la fanciulla si ritrae, rivolgendo lo sguardo verso il basso e contorcendo il corpo. La forma serpentina che esso viene ad assumere, ripresa anche dalla mano flessa e inarcata sul libro, introduce un elemento di instabilità emotiva in Ofelia che mancava nel quadro precedente. Infine, tra l'oscurità delle vesti, si staglia uno scrigno dorato che presumibilmente contiene le lettere di Amleto e che potrebbe simboleggiare l'unico luogo sicuro e protetto in cui custodire un segreto. Un amore celato, si potrebbe pensare, dal momento che la figura di Ofelia mostra un ventre più rigonfio rispetto al disegno precedente. Su un piano metaforico, la protuberanza potrebbe alludere a

una presunta gravidanza di Ofelia; volendo avvalorare un'interpretazione biografica, si potrebbe cogliere un riferimento al figlio, nato morto, di Rossetti ed Elizabeth Siddall[470]. Tra l'altro, se si confronta quest'acquarello con un disegno ad inchiostro del 1854-1855 raffigurante *Lady Clare* ed eseguito dalla stessa Siddal[471], è possibile notare ulteriori allusioni ad un corpo femminile incinto.

Figura 4 Elizabeth Siddal, *Lady Clare*, 1854-1855 ca., penna e inchiostro con acquarello nero e marrone su carta.

Come accennato nel capitolo precedente, gli sviluppi della "nunnery scene" hanno esiti devastanti per Ofelia: alla fine della scena la fanciulla reciterà il suo primo soliloquio, uno sfogo della disillusione amorosa e del suo tormento interiore (sotto lo sguardo vigile del padre e di Claudio che hanno assistito a tutta la scena nascosti dietro le tende). Nella scena

[470] Si veda J. Marsh, *Dante Gabriel Rossetti, poet and painter*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1999.

[471] Per una più approfondita discussione su questo quadro e sul rapporto artistico, oltre che coniugale, tra Rossetti e Siddal, si veda K. Rhodes, cit., pp. 106-107.

successiva (3, 2), Ofelia si trova coinvolta nello spettacolo teatrale, il *Mousetrap*, allestito da Amleto.

3.1.2 "The play is the thing/Wherein I'll catch the conscience"... of Ophelia.

Le rappresentazioni teatrali ottocentesche preferirono censurare ogni allusione licenziosa del linguaggio shakespeariano. Questa pratica censoria proseguì nei teatri londinesi fino agli inizi del ventesimo secolo. La cosiddetta "playscene" non fu esente da numerosi tagli e revisioni: collocandosi nella parte centrale del dramma, questa vede coinvolti quasi tutti i personaggi principali, e coincide con il momento in cui si avvia la parabola discendente del dramma. La dimensione metateatrale della scena amplifica il rapporto tra verità e finzione che è questione nodale della ricerca epistemologica di Amleto. Il *play* stesso, dirà Amleto, è il mezzo per catturare la coscienza del re, una trappola per topi. Ma sembra piuttosto che la scena raffigurata sia una "trappola" usata dagli artisti per cogliere gli aspetti interiori di Ofelia.

Le due raffigurazioni pittoriche della scena che prendiamo in esame hanno esiti interpretativi contrastanti. Pur essendo entrambe basate su un medesimo impianto teatrale, esse appaiono profondamente differenti, anche perché sono state eseguite con quasi cinquant'anni di distanza l'una dall'altra, in due contesti storico-culturali diversi.

La prima raffigurazione, quella di Daniel Maclise del 1842, è un vero e proprio *tableau vivant* che riproduce in primo piano Amleto, Ofelia, Claudio, Polonio, Gertrude e altri cortigiani nell'atto di guardare il *mousetrap* sullo sfondo. Sfruttando la dimensione metateatrale della scena shakespeariana, Maclise propone qui una doppia cornice visiva: la prima dello spettatore che osserva il quadro, la seconda dello spettatore teatrale (Amleto, Ofelia, etc.) che invece osserva il *play*. Il pittore inglese inserisce una cornice teatrale all'interno di una cornice pittorica, creando

così una doppia focalizzazione. In un gioco di *mise en abyme*, o meta-rappresentazione, o quadro nel quadro, la realtà sembra quasi fondersi con la scena rappresentata, al punto che l'osservatore si trova coinvolto in una doppia rappresentazione visiva.

Molto probabilmente Maclise rappresenta la scena così come l'aveva vista a teatro: sin dai tempi di Edmund Kean nei teatri inglesi si era soliti rappresentare Amleto nell'atto di strisciare tra i piedi di Ofelia e il resto del palcoscenico. Pur essendo considerato un gesto sconveniente – perché era considerato inaccettabile che un principe della levatura morale di Amleto si trascinasse a terra sotto lo sguardo severo della corte mostrando il posteriore ad Ofelia[472] – esso fu mantenuto in scena almeno fino alle performance di Charles Macready. L'amicizia tra l'attore e Maclise, secondo Young[473], potrebbe aver influenzato la messa in scena dell'*Amleto*: Maclise potrebbe aver ispirato Macready nell'impianto scenico del "playscene".

Figura 5 Daniel Maclise, *The Play Scene in 'Hamlet'*, 1842. Olio su tela.

[472] A. R. Young, cit., p. 187.

[473] Ivi, p. 187 et 198. Cfr. anche F. N. Clary, "Maclise and Macready: Collaborating Illustrators of Hamlet", *Shakespeare Bulletin*, 25, N° 1, Spring 2007, pp. 33-59.

Amleto incarna indubbiamente l'eroe romantico con la sua posa malinconica: il braccio sorregge la testa, l'abito scuro domina sulle vesti colorate della corte, il corpo raggomitolato e serpeggiante fornisce indizi del suo turbamento interiore. Ofelia, in versione angelicata, con un luminosissimo abito bianco che contrasta con i colori accesi della costruzione antistante, personifica la purezza. La testa è inclinata a osservare Amleto, o forse semplicemente flessa in segno di devozione o di sottomissione nei confronti del principe. Maclise sembra preoccupato di mostrare una visione edulcorata di Ofelia: l'innocenza della fanciulla mette in secondo piano le battute a sfondo sessuale che l'eroe le rivolge, nel testo shakespeariano, e diventa incarnazione della bellezza femminile incontaminata e virtuosa. La parte destra del quadro, che simboleggia i "corrotti" (Gertrude e Claudio) e la parte sinistra, che invece rappresenta i virtuosi (Ofelia), vengono saldate dalla figura di Amleto, fuoco dell'osservazione e punto di convergenza tra i due poli opposti.

Non vi sono elementi certi per sostenere che Maclise potesse essere stato influenzato da altre composizioni pittoriche relative alla scena. Si possono, tuttavia, notare delle affinità compositive tra il dipinto dell'artista inglese e le litografie di Achille Déveria e Louis Boulanger, raccolte in *Souvenirs du theatre anglais à Paris,* che rappresentano le scene dell'Amleto portato in scena nel 1827. Non è possibile stabilire con esattezza le influenze delle litografie su Maclise, giacché non è possibile rintracciare i volti dei due attori protagonisti, ma è certo che in quegli anni in Inghilterra i *Souvenirs* erano molto diffusi e apprezzati[474].

Osservando la litografia relativa alla "playscene" si nota come il personaggio di Ofelia acquisisca una notevole centralità grazie all'effetto cromatico prodotto dall'abito bianco fluorescente; Amleto, reclinato ai piedi di Ofelia, tiene in mano il ventaglio della fanciulla, rivolgendolo verso di lei per proteggerla dall'impatto visivo delle scene del *mousetrap*.

[474] K. Rhodes, cit., p. 67.

Circa mezzo secolo più tardi, Edwin Austin Abbey dipinse un altrettanto significativo quadro relativo alla "playscene" (1897). In questo olio su tela emerge la volontà dell'artista di reintegrare il senso dello scambio originario di battute tra i due giovani; questa rappresentazione sembrerebbe a sua volta riflettere alcune scelte registiche che determinarono il ripristino della scena nella sua interezza.

A differenza del dipinto di Maclise, la centralità del quadro non è più lo spettacolo teatrale, che infatti non viene visualizzato, ma Amleto e Ofelia. Nel diario della moglie di Abbey emerge l'entusiasmo del pittore di fronte a questa nuova dimensione dello spazio pittorico: "He seems very excited by it- the Play scene in *Hamlet* – the players not visible – only the audience"[475]. Abbey non solo muta il punto di vista compositivo della scena, ma instaura un nuovo rapporto tra soggetto che osserva e oggetto osservato.

Figura 6 Edwin Austin Abbey, *The "*playscene*" in Hamlet,* 1897. Olio su tela. Yale University Art Gallery

[475] E. V. Lucas, *Edwin Austin Abbey, Royal Academician: the record of his life*, London, 1921, p. 307. Citato in K. Rhodes, p. 174.

In questa nuova configurazione spaziale, Amleto e Ofelia sono rappresentati insieme al centro della scena, entrambi a terra, e in posizione di rilievo rispetto al re e alla regina, che invece appaiono sullo sfondo. La dimensione medievale è resa tramite la ricercatezza della verosimiglianza con i costumi dell'epoca; tra questi spiccano il rosso dei reali in contrasto con il classico nero della veste di Amleto, e il sorprendente rosa del vestito di Ofelia arricchito di decorazioni celtiche. L'uso del rosa sembrerebbe utile a rinforzare il legame erotico con Amleto (il quale indossa dei calzari di una tonalità rosa scuro): il principe è raffigurato in una posa sdraiata (in accordo con le rappresentazioni teatrali in voga che lo vedevano sdraiato ai piedi di Ofelia) e poggia la testa sul petto e sul ventre della giovane, rivolgendole le spalle. Questo dettaglio rivela l'esigenza di fedeltà del pittore nei confronti del testo shakespeariano e fornisce elementi utili a presupporre che, al volgere del secolo, le battute licenziose che erano state accuratamente soppresse per secoli cominciarono invece a essere reintegrate sulla scena. Amleto non sembra interessato a ciò che avviene dinanzi a lui, e il suo sguardo è rivolto altrove; significativamente, Ofelia invece segue attentamente la performance. Tratto rilevante sono le mani unite dei due giovani: questo piccolo elemento mette in risalto la relazione amorosa tra i due personaggi che fino a quel momento, almeno a quanto ci risulta, era assente nei dipinti dedicati alla scena.

Inoltre, Ofelia viene dipinta con lunghi capelli sciolti: questo elemento, introdotto nelle raffigurazioni di Ofelia dai pre-raffaelliti, secondo Anne Hollander, "conveyed a vivid sexual message in an atmosphere of extreme prudery"[476]. Esso simboleggia anche l'imminente follia della giovane e la sregolatezza che la caratterizza; il colore rosso dei capelli[477] sembrerebbe un omaggio che il pittore porge alla chioma di

---

[476] A. Hollander, *Seeing through clothes*, University of California Press, Berkley and London, 1993, p. 72.

[477] Su questo argomento si veda anche E. G. Gitter, "The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination", *PMLA*, 99, No. 5 (Oct., 1984), pp. 936-954.

Elizabeth Siddal e al celeberrimo quadro di Millais, di cui ci occuperemo nella seconda parte del capitolo, che tanto fu apprezzato anche da artisti surrealisti come Dalì[478].

Questa nuova considerazione di Ofelia e la centralità pittorica che l'eroina assume derivano da una temperie culturale di fine secolo che ha portato allo sviluppo di interesse per la figura femminile e i suoi connotati "isterici". La "nuova" Ofelia è una conseguenza della "nuova" concezione di donna, e di un mutato interesse per la sfera femminile.

Come detto in precedenza, la "playscene" rappresenta il momento centrale dell'evoluzione drammatica dell'*Amleto*. Per quanto riguarda Ofelia, esso rappresenta un inizio del turbamento interiore suscitatole dalle invettive del principe e dalle offese di natura sessuale che egli le rivolge. La notizia dell'assassinio del padre concorrerà a devastare il suo animo già scosso e sarà la causa scatenante della sua follia.

Proprio la "madscene", momento cruciale in cui Ofelia rivela, almeno a livello testuale, tutta la carica sessuale repressa, funge da spartiacque tra le raffigurazioni ancorate a una cornice teatrale e altre completamente svincolate da essa. Secondo quanto scrive Young, la prima Ofelia "lunatic" rappresentata in pittura risale al quadro eseguito da Mortimer nel 1775. Il testo stesso sembrerebbe offrire all'eroina la possibilità di acquisire un protagonismo: il momento della follia rappresenta, infatti, l'unico spazio in cui Ofelia gode di libertà assoluta, non viene manipolata da altri personaggi, e gestisce il suo potere

---

478 "Queste concezioni carnali di donne eccessivamente ideali, queste materializzazioni febbrili e trafelate, queste Ofelie e Beatrici floreali e molli producono in noi, apparendoci attraverso la luce dei loro capelli, lo stesso effetto di terrore e di non equivoca ripugnanza mista ad attrazione, che il tenero ventre della farfalla tra la luce delle sue ali. C'è uno sforzo doloroso e spossato del collo per sostenere queste teste di donna dagli occhi carichi di lacrime costellate, dalle capigliature folte di fatica luminosa e di aureole. C'è un'inguaribile stanchezza delle spalle scrollate sotto il peso dello sbocciare di quella leggendaria primavera necrofilica di cui vagamente parlò Botticelli. Ma Botticelli era ancora troppo vicino alla carne viva del mito per giungere a questa gloria estenuata, magnifica e prodigiosamente materiale di tutta la 'leggenda' psicologica e lunare dell'Ottocento". Cfr. S. Dalì, "Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite", Minotaure, 2, n° 8, 1936, p. 47.

discorsivo frammentato e "isterico". Il testo permette anche di immaginare un'Ofelia svincolata da ogni briglia teatrale: come per le battute folli, così anche la morte costituisce l'unico momento in cui l'eroina diventa protagonista assoluta del palcoscenico e dell'immaginario del pubblico, sia che la scena venga realmente rappresentata, sia che venga solo evocata dal liricismo di Gertrude. Questo protagonismo di Ofelia sembrerebbe quindi rendere possibile un suo distacco dalla dimensione teatrale, una fuga verso spazi immaginari in cui la componente visiva del linguaggio shakespeariano alimenta l'*inventio* pittorica degli artisti.

Ofelia sembra affrancarsi non solo dal personaggio di Amleto ma anche dall'*Amleto* dramma, acquistando una significativa autonomia e incontrando il favore del pubblico, che si tratti di spettatori teatrali, di frequentatori di gallerie d'arte o semplici lettori. Se, infatti, in epoca anteriore alla fine del Settecento l'eroina non poteva che essere letta e interpretata in relazione al legame affettivo con Amleto, e anche nelle raffigurazioni pittoriche non sfuggiva all'assimilazione con il principe di Danimarca, dal romanticismo in poi l'eroina ha acquisito uno spazio che le ha consentito di affascinare l'immaginario del pubblico e della critica indipendentemente dal rapporto con la tradizione letteraria e teatrale dell'*Amleto*.

3.1.3 'Tratti' di follia dal teatro alla tela

Il momento più rilevante del dramma interiore di Ofelia, quello che più di altri è riuscito ad affascinare scrittori, studiosi, artisti e persino psichiatri è senza dubbio la "madscene". Attraverso la follia, l'eroina rivela il suo essere "diviso"; sono proprio quei frammenti dell'io che alcuni artisti provano a ricomporre, ricollocando Ofelia in una sfera visiva nel tentativo di restituire corporeità ad un'immagine ormai spettrale. "Remember me", chiede Ofelia a Laerte, in una delle ultime battute che i due si

scambiano. In questo verbo sembrerebbe ravvisarsi proprio una richiesta di ricomposizione o riconfigurazione corporea.

R. D. Laing ha analizzato in modo incisivo le manchevolezze e le lacune del linguaggio di Ofelia; i suoi vuoti, egli dice, vengono costantemente sostituiti da parole altrui: "In her madness, there is no one there. She is not a person. There is no integral selfhood expressed through her actions or utterance. She has already died. There is now only a vacuum where there was once a person"[479]. Come ha notato David Leverenz, Laing fraintende la follia di Ofelia, non considerando che essa dipende non tanto da un'assenza di "voce", quanto dalla presenza di una pluralità di voci che si esprimono dentro di lei e per lei senza appartenerle. Poiché il comportamento di Ofelia viene forgiato, indotto e controllato dai personaggi maschili a lei vicini, ossia Polonio, Laerte e Amleto, Ofelia si trova a dover assecondare più voci e più punti di vista. La fanciulla rappresenta per Leverenz "the mirror for a madness-inducing world"[480]: costretta ad obbedire alle "lezioni" di virtù imposte prima dal fratello[481], poi dal padre[482], e obbligata ad accogliere la perentoria condanna misogina di Amleto[483] per poi scoprire che proprio lui ha assassinato Polonio, Ofelia perde la ragione e diventa una creatura "divided from herself and her fair judgement"[484]. Come potrebbe non risentire dell'influsso altrui e divenire isterica, si domanda Luce Irigaray, dal momento che ogni suo istinto sessuale è stato represso, come anche le sue pulsioni erotiche e i suoi modelli di rappresentazione del reale[485]?

---

[479] R. D. Laing, *The divided self: An Existential Study in Sanity and Madness,* Tavistock, London, 1960, p. 95.

[480] D. Leverenz, "The Woman in Hamlet: an Interpersonal View", *Signs 4.2* (1978), in Martin Coyle (ed.), *Hamlet. New Casebook*s, Palgrave Macmillan, Norfolk, 1992, p.134.

[481] W. Shakespeare, *Hamlet,* I, 3, vv. 16-42.

[482] Ivi, I, 3, vv. 99-135.

[483] Ivi, III, 1, vv. 120-148.

[484] Ivi, IV, 5, vv. 84-86.

[485] L. Irigaray, *Speculum*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 59-60.

Data la contraddittorietà del personaggio e la sfuggevolezza dei suoi tratti, la figura di Ofelia è oggetto di un'ambivalente declinazione: se da una parte l'eroina viene letta ed interpretata dalla critica in maniera idealizzata, purificata da ogni riferimento "sconveniente", eletta a modello ideale di donna fragile, per natura, ma fedele e ubbidiente, dall'altra viene invece percepita come soggetto perturbante, in quanto sfuggente, perverso[486] e demoniaco.

Tra la fine del diciottesimo secolo e gli inizi del ventesimo secolo, l'arte figurativa sembra aver ripreso ed amplificato questa dicotomia. Gli artisti, appropriandosi di Ofelia, sembrerebbero aver cercato di restituirle la voce che Shakespeare le ha sottratto, affidando alle immagini un valore "riempitivo" e sostitutivo delle parole. Alcuni passi della follia di Ofelia descritti dal *gentleman*[487] e da Claudius hanno dimostrato una forza icastica tale da imprimersi sulle tele degli artisti mettendo a frutto il potenziale evocativo che i versi sono in grado di sprigionare. Le immagini della pazzia di Ofelia costituiscono, al pari delle letture critiche ad essa dedicate, oggetto di discussione. Le riproduzioni pittoriche, come anche le rappresentazioni teatrali ottocentesche di Ofelia, hanno assorbito e incarnato le tendenze culturali del tempo, recando un fondamentale contributo alla costruzione del modello femminile dell'epoca. Le copiose riproduzioni della follia dell'eroina appaiono controverse quanto il personaggio stesso: incarnando ora la virtù, ora la trasgressione, Ofelia continua a sopravvivere al suo tragico destino grazie anche alle rappresentazioni iconografiche, che mostrano la natura prismatica di un personaggio così inafferrabile[488].

---

[486] B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, Garzanti, Milano, 1988.

[487] "(She) speaks things in doubt/That carry but half sense. Her speech is nothing, Yet the unshaped use of it doth move/The hearers to collection. They yawn at it/ And botch the words up fit to their own thoughts". W. Shakespeare, *Hamlet,* cit., 4, 5, 4-14.

[488] Elaine Showalter propone una lettura "cubista" di Ofelia, sottolineandone gli aspetti prismatici della personalità. Cfr. E. Showalter,, "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism", *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, London, 1985, p. 92.

Un notevole contributo sul legame esistente tra il personaggio di Ofelia e il tema della follia femminile è offerto da Elaine Showalter, la quale, muovendo proprio da considerazioni sulle rappresentazioni artistiche dell'eroina shakespeariana, ha inaugurato un vasto filone di studi sulle connessioni tra letteratura e isteria femminile nella società vittoriana[489]. Le osservazioni della Showalter si legano, a loro volta, a riflessioni più generali sulla *female malady* e sui modi in cui questa patologia veniva affrontata nelle trattazioni mediche e psicologiche dell'Ottocento. È interessante, ad esempio, notare come nei trattati di psicologia e fisiognomica del tempo si facessero continui rimandi a Ofelia, Amleto, e ad altri personaggi shakespeariani e non solo[490].

Nella nostra analisi sulla dimensione pittorica di Ofelia, la scena dedicata alla follia dell'eroina funge dunque da spartiacque tra le due parti del capitolo: la prima, relativa alle raffigurazioni pittoriche della fanciulla basate sulla sua effettiva presenza scenica, l'altra riguardante

---

[489] La letteratura è ricca di contributi che hanno affrontato questo tema. Tra questi si ricordano: Elaine Showalter, "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism", *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, London, 1985; Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980,* Virago Press, New York, 2008 [1987]; Olive Anderson, *Suicide in Victorian and Edwardian England*, Basil Blackwell, Oxford, 1987; Regina Barreca, *Sex and Death in Victorian Literature*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1990; Jeanne Fahnestock "The Heroine of Irregular Features: Physiognomy and Conventions of Heroine Description", *Victorian Studies (*Spring 1981), pp. 325-350; Barbara Gates, *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1988; Sander Gilman, *Disease and Representation: images of illness from Madness to AIDS*, Cornell University Press, New York and London, 1988; Susan Rubin Suleiman (ed.) *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1986; Nicola Humble, Kimberly Reynolds, *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth Century Literature and Art,* N.Y. University Press, New York, 1993; Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representation of Women in Victorian Britain,* Basil Blackwell, Oxford, 1988; Lisa Nicoletti, *Resuscitating Ophelia: Images of Suicide and Suicidal Insanity in the 19th-century* England, PhD. Dissertation, University of Wisconsin, Madison, 1999; Martha Vicinus, *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age,* Indiana University Press, Bloomington, Indiana and London, 1973.

[490] Confronta ad esempio il testi di George Farren, *Essays on the Varieties of Mania exhibited by the Characters of Hamlet, Ophelia, Lear and Edgar* (1833); James Cowles Prichard, *Treatise on Insanity and Other disorders of the Mind* (1835); Sir Alexander Morison, *The Physiognomy of Mental Disease* (1838); Alexander Walker, *Women Physiologically Considered as to Mind, Morals, Marriage, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce* (1840); R. B. Carter, *On the Pathology and Treatment of Hysteria* (1856); J. C. Bucknill, *The Psychology of Shakespeare* (1859); J. Connolly, *Study of Hamlet* (1863); Frank A. Marshall, *A Study of Hamlet* (1875).

l'elaborazione figurativa delle scene narrate all'interno del dramma e visualizzabili solo attraverso il "mind's eye". Funge da spartiacque anche perché divide gli artisti tra coloro che mostrano una fedeltà al testo shakespeariano e all'impianto teatrale (rappresentando quindi anche gli altri personaggi presenti dinnanzi alla manifestazione della follia della fanciulla), e coloro che, invece, scelgono di interpretare la scena collegandola semanticamente all'imminenza della morte per annegamento raccontata da Gertrude.

Mentre nel primo caso le immagini ci aiutano ad indagare sulle pratiche attoriali in voga nell'Ottocento e accolte con successo sia in Inghilterra sia in Francia per la loro capacità di costituire un reperto visivo fondamentale per il discorso critico, nel secondo caso le raffigurazioni di un'Ofelia alienata e perduta nelle sconosciute vastità boscose permettono di fare delle riflessioni sul protagonismo che l'eroina ha acquisito e sulla sua progressiva trasformazione in icona.

Come visto in precedenza, la follia dell'eroina si articola in due momenti fondamentali dell'atto 4, scena 5: il primo, che comprende i versi dal 21 al 73[491], verte sulla follia "cantata" di Ofelia (il "St. Valentine's day") in presenza di Gertrude e di Claudio; l'altro, dai versi 160-192[492], concerne invece la 'distribuzione' dei fiori a Laerte e alla corte. Si può osservare come la scena maggiormente pregnante a teatro sia non tanto quella della distribuzione dei fiori, ma quella delle canzoni di Ofelia. Abbiamo detto che questo momento era preferito all'altro perché dava la possibilità alle attrici interpreti di Ofelia di esibire il loro potenziale canoro e un'espressività mimica che supplisse alle ripetute censure registiche cui i versi erano sottoposti. Nell'atto di appropriazione di una fonte letteraria le arti visive seguono un procedimento esegetico che tende all'assimilazione dei due momenti topici della follia di Ofelia. Ogni adattamento o appropriazione (sia di natura testuale, sia figurativa,

---

[491] Il numero dei versi citati fa riferimento all'edizione Arden Shakespeare curata da A. Thompson e N. Taylor, cit., pp. 375-379.

[492] Ivi, pp. 386-389.

sia filmica[493]), attua un processo di sintesi, riduzione o amplificazione degli elementi testuali a disposizione; "trasformare un testo in immagine", scrive Carr,

> offre lo stesso genere di opportunità di rivisitare la fonte originale di una traduzione da un linguaggio ad un altro [...]. Le immagini dipinte rappresentano i testi con un altro mezzo espressivo, sostituendo con diverse convenzioni rappresentative e relazioni strutturali quelle del testo. Queste comportano una nuova serie di allusioni riprese dalla tradizione delle arti figurative [...]. Occorre quindi considerare un'illustrazione come una trasformazione figurativa di un testo[494].

Nel selezionare i dipinti più significativi ai fini dell'analisi della trasformazione figurativa di Ofelia nel momento della follia si segue, un impianto cronologico e tematico; si osserva, cioè, come la posa folle di Ofelia si trasformi da rappresentazione dello struggimento lirico romantico a esaltazione pittorica degli ideali vittoriani di purezza e castità, e assuma, verso la *fin de siècle*, connotazioni sessuali grazie anche agli studi psicanalitici sull'isteria femminile condotti da Breuer e Freud, e alle ricerche sulla fisiognomica.

Come afferma Elaine Showalter, la follia di Ofelia fino alla metà del Settecento veniva interpretata in termini di erotomania: nelle raffigurazioni pittoriche dell'epoca, inclusa l'incisione di Charles Grignion del 1775 che riproduce l'attrice Mrs Jane Lessingham nelle vesti di Ofelia, la follia era legata alla disperazione dovuta all'abbandono dell'amato. I dipinti mostravano un esagerato pathos che fu apprezzato dai critici romantici. L'eroina era spesso rappresentata con i convenzionali capelli sciolti, lo sguardo assente, l'espressione patetica, e il corpo inginocchiato di fronte ai reali, come nel caso dell'incisione di Daziel Brothers tratta dal dipinto di Frank Stone "Ophelia, a scene from

---

493 Penso ad esempio al testo di J. Sanders, *Adaptation and Appropriation,* Routledge, London, 2006.

494 S. L. Carr, "Verbal-Visual Relationship: Zoffany's and Fuseli's Illustrations of *Macbeth*", *Art History*, 3 n°4 (1980), p. 385.

Hamlet", del 1856, o di un'altra basata sul quadro di O'Neill[495]. In Francia una litografia di Deveria su disegno di Louis Boulanger, datata 1827, ritrae Miss Smithson mentre si getta su un velo nero che giace a terra, di fronte al disappunto della corte. Anche Delacroix, che dipinge "Le Chant d'Ophelia" nel 1834, sembra essersi ispirato alla performance di Miss Smithson nel riprodurre il velo nero sul quale l'ormai folle Ofelia si scaglia davanti allo sconcerto della regina. L'eroina di Delacroix, a differenza della litografia suddetta, appare in primo piano: il rilievo datole, così come la scelta di relegare Claudio e Gertrude sullo sfondo del quadro, non è solo sintomo dell'interesse dimostrato dal pittore francese nei confronti di Ofelia, ma anche e soprattutto della centralità che l'eroina raggiunse nel panorama francese della prima metà dell'Ottocento.

I casi appena descritti sono efficaci perché suggeriscono come l'immaginario relativo a Ofelia fosse fondato su un'analisi "romantica" del personaggio basata esclusivamente sull'eccesso di pathos dovuto alla follia amorosa. Essi sottolineano come la pratica censoria teatrale trovasse riscontro anche nelle raffigurazioni pittoriche, e come il corpo di Ofelia venisse rappresentato alla stregua di entità asessuata, priva di connotati "isterici" tradizionalmente associati alla figura femminile.

Le rappresentazioni teatrali di Ofelia e i dipinti a lei dedicati nella prima metà del diciannovesimo secolo non solo condividono una comune prospettiva artistica (entrambi cioè implicano un'attenzione visiva al personaggio) ma procedono anche su un medesimo binario critico, perseguendo il fine di rappresentare un'eroina totalmente edulcorata, idealizzata e priva di impulsi sessuali. Un'ideale di femminilità, insomma, che rappresentasse il concetto di donna vittoriana, come formulato da alcuni critici del tempo, tra cui Anna Jameson ("Modesty, grace, tenderness… Without these a woman is no woman"[496]).

---

[495] Si veda K. Rhodes, cit., pp. 48-50.

[496] Anna Jameson citata in G. Ziegler "Sweet rose of May: Ophelia throught Victorian Eyes", in C. Solomon Kiefer, *The myth and madness of Ophelia*, Amherst, 2001, p. 42.

Il "fenomeno" Ofelia si diffuse non solo nei luoghi propriamente dedicati alle opere d'arte, come la Royal Accademy, e nei teatri che mettevano in scena l'*Amleto*, ma fece breccia anche nella cultura popolare inglese grazie a stampe e incisioni che circolavano al tempo, e soprattutto in seguito al fortunato avvento dei *keepsake*, piccoli volumi illustrati che esaltavano le bellezze e le virtù morali di alcuni personaggi fittizi e che ebbero notevole sviluppo e seguito nella cultura popolare a cavallo tra il 1825 e il 1850[497].

La pittura, dunque, oltre agli "adattamenti" in prosa delle opere di Shakespeare, come il già citato *Family Shakespeare* di Thomas Bowdler e i *Tales from Shakespeare* di Charles e Mary Lamb, segue lo stesso fine censorio cui il testo shakespeariano era sottoposto nella *mise en scene*: rappresentare un'Ofelia caratterizzata esclusivamente dai tratti distintivi di purezza, castità, debolezza e sottomissione. Si tratta di una costruzione critica del personaggio che vede impiegati su assi paralleli il teatro, le arti visive, la critica letteraria, e la riscrittura, con lo scopo, scrive Rhodes, "to fit [Ophelia] into a corseted Victorian construction of womanhood"[498], e "to normalize insanity as a feminine attribute; a trait that is inherent, and even physically attractive in women"[499].

Tanto il teatro quanto le arti visive fino all'ultimo ventennio ottocentesco si focalizzarono sul processo di normalizzazione di Ofelia e di purificazione degli elementi licenziosi e ambigui dell'eroina shakespeariana. Verso il finire del secolo, però, Ofelia cominciò a essere percepita come *femme fatale*, incarnazione di perversione[500], immoralità e degenerazione[501]. Gli influenti studi sul legame tra sessualità femminile e

---

[497] K. Rhodes, cit, p. 25.

[498] Ivi, p. 21.

[499] Ivi, p. 40.

[500] Bram Dijstra dedica un capitolo alle rappresentazioni emaciate e "decadenti di Ofelia" in *Idols of Perversity*.

[501] Non verte direttamente su Ofelia ma è tematicamente attinente l'indagine di Lynda Nead sul mito della sessualità femminile nella letteratura vittoriana. Cfr. Lynda Nead, *Myths of sexuality*, Blackwell, New York, 1988.

isteria di Freud e Breuer, e l'innovativo metodo di analisi fotografico che Charcot applicava alle pazienti isteriche del manicomio parigino della Salpetriére[502] potrebbero aver influito sulla nuova percezione del femminino.

L'esempio dell'*Ophelia* di Henrietta Rae è sintomatico della nuova concezione del corpo isterico femminile e della sessualità latente celata dietro ai versi della follia. Pur restando ancorato allo spazio teatrale della scena, il dipinto di Rae presentato alla Royal Accademy nel 1890 sfida i modelli di rappresentazione convenzionali mostrando un'Ofelia padrona della "scena" e isterica, allusivamente erotizzata[503].

Figura 7 Henrietta Rae, *Ophelia*, 1890, olio su tela. National Museum Liverpool

I fiori che l'eroina porge agli attoniti spettatori della scena, Claudio e Gertrude, somigliano a un guanto di sfida. L'eroina è collocata sulla stessa linea spaziale dei due personaggi seduti al trono, e questa linea

---

502 Cfr. E. Showalter, *The female malady*, cit. Cfr. anche J. Beizer, *Ventriloquized bodies,* Cornell University Press, Ithaca (NY), 1994.

503 K. Rhodes, cit., pp. 165-171.

continua tra i tre complessi corporei contribuisce a dare l'idea della pari importanza di ruoli tra Ofelia e i reali. Inoltre, a differenza degli esempi precedenti in cui l'eroina appare contorta nella spirale della sua follia, Rae mostra la fanciulla in posizione eretta e sicura di sé mentre porge la ruta "with a difference". Ciò che risulta più rilevante in questo dipinto su tela è proprio il modo in cui Ofelia esibisce la *sua* differenza rispetto alle Ofelie precedenti: nel sollevare il suo virginale abito bianco, che mette in mostra le forme sinuose del seno, la fanciulla crea con la veste una forma che allude ad un fallo eretto[504]. I fiori sembrerebbero simboleggiare la deflorazione, quindi la perdita della castità di Ofelia, e creano una continuità semantica con il membro maschile alluso dall'immagine. Nell'appropriarsi di un simbolo del potere virile Ofelia mostra l'ambiguità della sua isteria e del potere che risiede nel suo discorso folle. Il corpo, strumento politico di sovversione del potere, secondo Foucault[505], diventa il mezzo con cui la "nuova" Ofelia si rappresenta e si autodetermina, con esiti completamente diversi dal personaggio debole, docile e incontaminato che veniva raffigurato nella metà del secolo.

A differenza di alcune Ofelie del diciottesimo secolo, come quelle dipinte da Francis Hayman, Benjamin West, George Romney, e Nicholas Rowe, che rappresentarono il personaggio collocandolo in un contesto teatrale, insieme cioè ad altri personaggi, la nuova eroina di fine secolo venne rappresentata come punto focale di osservazione, o nel caso più estremo, come soggetto che guarda dritto l'osservatore. È il caso del dipinto di Waterhouse, che dedicò tre tele a Ofelia. La prima, datata 1889, raffigura Ofelia in una posa sdraiata, con le gambe flesse verso il petto quasi a simulare un atto sessuale. La posizione supina sembrerebbe essere stata ripresa dal celebre dipinto di Millais di cui ci occuperemo più avanti; anche i lunghi capelli rossi sciolti che la mano della fanciulla accarezza rimandano alla chioma di Elizabeth Siddal.

---

[504] K. Rhodes, cit., p. 171.

[505] Cfr. M. Foucault, *Storia della sessualità*, cit.

Significativamente i fiori raccolti dalla giovane sono poggiati proprio in corrispondenza dei genitali, alludendo alla deflorazione.

Figura 8 John William Waterhouse, *Ophelia*, 1889, olio su tela. Collezione di Lord Lloyd-Webber

Gli altri due dipinti, rispettivamente del 1894 e del 1910, mostrano un'eroina in prossimità dell'acqua: nel primo, Ofelia è raffigurata di profilo, seduta mentre si adorna le chiome con dei petali. Ancora una volta, i fiori sono collocati nella zona genitale. Nell'ultima versione Ofelia è invece ritratta in piedi. Sia lo sguardo sia la posa rimandano alla follia: con una mano la fanciulla sorregge la veste mentre con l'altra cerca l'equilibrio di un albero. Di nuovo fiori e vestito aderiscono eroticamente al basso ventre. Lo sguardo perso e confuso è sintomatico di una follia ormai irrecuperabile che condurrà la giovane verso le acque visibili sullo sfondo.

Ultimi ma non meno significativi esempi di come l'arte nella *fin de siecle* abbia accentuato le allusioni ad una follia erotizzata di Ofelia sono il dipinto di Madelaine Lemaire e di Ernest Hébert. Madeleine Lemaire dipinge un'Ofelia (1880 circa) in procinto di entrare nell'acqua. Questo dipinto è significativo perché rivela l'esigenza pittorica di raffigurare

un'Ofelia dallo sguardo "vampirico"[506] che estremizza l'origine sessuale della sua follia. Il corpo è rappresentato a figura intera, lasciando intravedere non soltanto i seni completamente scoperti, ma anche la caviglia e il piede che, in maniera morbosa e sessualmente ammiccante, si muovono verso l'acqua.

Figura 9 Madeleine Lemaire, *Ophelia*, circa 1880, incisione dall'originale.

I pittori francesi di fine secolo, più di quelli inglesi, scelsero di rielaborare la follia dell'eroina inserendo una carica erotica e morbosa non trascurabile. Agli occhi del pittore, Ofelia è un'eroina la cui follia diventa espressione di una forza demoniaca: Hébert ci mostra tutti gli aspetti perversi di una giovane isterica che "guarda" l'osservatore diritto negli

[506] B. Dijkstra, cit., p. 44.

occhi. La nuova Ofelia non è più una lunatica il cui sguardo patetico è perso nel vuoto del suo mondo interiore. Questa nuova eroina si profila come una Medusa: con i fiori sparsi tra le chiome disordinate, il volto enigmatico e inquietante, e lo sguardo magnetico, l'Ofelia di Hébert rivela tutti i connotati della *femme fatale* che tanto ossessionava l'immaginario letterario e pittorico di fine secolo. Il suo corpo femminile diventa quindi una forma di rappresentazione, scrive Lynda Nead, "in which woman play the role of viewed object and viewing subject"[507]. E l'Ofelia di Hebert, oggetto dello sguardo altrui, diventa soggetto che osserva il suo spettatore negli occhi, pietrificandolo.

Figura 10 Ernest Hébert, *Ophelia*, 1890 circa. Olio su tela

3.2 Verso la morte per acqua: Ophelia in the mind's eye"

[507] L- Nead, *The female Nude,* Routledge, London and New York, 1992, p. 10. Della stessa autrice contfronta anche *EAD*, *Myths of sexuality*, Blackwell, New York, 1988.

La configurazione testuale delle battute di Ofelia permette al lettore di cogliere la "voce" dell'eroina, una voce spesso muta, manipolata e ventriloqua. La performance evidenzia non solo le sue parole, ma anche il suo corpo. Nelle arti visive la voce di Ofelia scompare per lasciare spazio alla sola visualizzazione di un corpo che, divenuto oggetto di uno sguardo prevalentemente maschile, è sottoposto ad una sempre diversa significazione. Tra la fine del diciottesimo e l'inizio diciannovesimo secolo esso diventa il manifesto di una sensibilità "romantica", che guarda alla follia come espressione elegiaca dell'io femminile affranto e disilluso nelle arti visive come nelle rappresentazioni teatrali. La corporeità emerge in una gestualità esagerata, che sembrerebbe indice di una spiccata passionalità. Al volgere del ventesimo secolo, invece, il corpo di Ofelia comincia ad essere percepito come oggetto isterico, sessualmente connotato.

Morta o morente, l'Ofelia dipinta diventa simbolo, icona culturale immortale che sopravvive al personaggio stesso. L'eternità che la pittura concede a Ofelia supera la breve (s)comparsa che il testo shakespeariano le riserva. Icona perché diventa figura "mendacemente familiare, nota anche se il più delle volte non propriamente conosciuta"[508], facente parte di un sotto-canone culturale, o contro-canone, o nelle parole di Karl Eibl di un canone "selvaggio". Icona perché è in grado di "trasformarsi pur mantenendo caratteristiche e una coesione figurale che la rendono immediatamente riconoscibile"[509]. Proprio perché immediatamente identificabili dalla cultura "bassa", si definiscono popolari e appartengono a quel filone che prende il nome di studi culturali. La caratteristica delle icone è "la non appartenenza a uno spazio immobile e definito, ma la capacità di travalicare i confini nazionali e di risignificarsi, intrecciandosi con altre culture, e ricollocarsi senza però perdere il loro senso"[510]. Nel

---

[508] F. Fiorentino (a cura di) (2009), *Icone Culturali D'Europa,* Quodlibet Studio, Macerata, p. 9.

[509] Ivi, p. 10.

[510] Ivi, pp. 12-13.

processo di risignificazione, Ofelia, così come si dice dell'icona, sopravvive nella memoria collettiva soltanto per "schegge, brandelli, [...] immagini, scene, parole, figure che si sono emancipate dal tessuto delle narrazioni in cui sono apparse per la prima volta per acquisire una vita propria"[511].

La morte rende Ofelia materia iconografica che muove proprio a partire dal racconto di Gertrude. L'excursus ecfrastico che descrive la morte della fanciulla è il momento in cui si rappresenta l'irrappresentabile, il non accessibile all'occhio umano.

Come ha dimostrato Richard Meek, nel suo recente volume, in molti drammi Shakespeare sembra essere interessato alla relazione mimetica tra narrazione e arte visiva: "for while Shakespeare may have been a man of the theatre – an actor and playwright who worked with both words and images- he was also a published poet, who seems to have been fascinated by the ability of words to *create* images"[512]. Shakespeare, secondo Meek, sarebbe riuscito a sfruttare meglio di altri la capacità stessa del linguaggio di visualizzare la realtà evocandola attraverso le parole. Secondo lo studioso l'ecfrasi "highlights Shakespeare's interest not only in the visuality of language, but also in the interplay between different forms of mimesis[513].

In uno studio affine, Alison Thorne si è occupata dei rapporti tra retorica e arti visive in Shakespeare, ma a differenza di Meek, secondo cui le descrizioni pittoriche sono usate da Shakespeare per amplificare la nostra percezione attraverso l'uso di diversi modi di rappresentazione della realtà[514], Thorne considera i riferimenti all'arte pittorica come "a trope for Shakespeare's own rhetorical virtuosity"[515]. Secondo la studiosa, questi tropi di virtuosismo retorico istaurano "a *paragone* between poet

---

[511] Ivi, p. 14.

[512] R. Meek, *Narrating The Visual in Shakespeare,* Ashgate, Burlington, 2009, p. 2.

[513] Ivi, p. 21.

[514] Ivi, p. 3.

[515] A. Thorne, *Visual and Rhetoric in Shakespeare: looking through language,* Macmillan, London e Basingstoke, 2000, p. 73.

and painter"[516] e hanno uno scopo di persuasione. In *Hamlet* sono lo strumento di cui l'eroe dispone per convincere gli altri personaggi del dramma del suo mondo interiore, un mezzo per attuare una pratica di "self fashioning" e di incipiente culto della personalità che a cavallo tra '600 e '700 trova nell'arte un corrispettivo nell'autoritratto[517].

Per ecfrasi Mitchell intende una modalità di rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva[518]. Attraverso la retorica, il linguaggio mostra ciò di cui esso stesso parla; configura cioè un'immagine visiva attraverso le parole. Secondo Krieger, l'ecfrasi esemplifica il potere estetizzante del linguaggio in un unico momento "pregnante": il linguaggio, forma fluida e temporale, costituita da parole che si succedono in una continuità temporale, diventa nell'immagine istante fisso ed eterno[519]. Krieger analizza gli scritti di Lessing che vertono proprio sul concetto di "momento pregnante": per il teorico tedesco settecentesco, la pittura differisce dalla letteratura e dalla poesia perché non rappresenta il continuo, ma il simultaneo. Dal momento che dispone di uno spazio figurativo, essa può "narrare" l'attimo significativo di una scena. In questo modo pittura e poesia per Lessing non possono essere arti sorelle ma categorie autonome e indipendenti che lavorano su piani diversi con linguaggi affini. Anche Füssli, che inizialmente appoggiava il motto antico della *ut pictura poesis* riconsiderò le sue tesi alla luce degli studi di Lessing, giungendo alla conclusione che solo la "forma dispiegata nello spazio" e "l'energia istantanea" che essa produce

---

[516] La studiosa ritiene che "as comments on the mimetic process, his pictorial allusions are mostly remarkable additions to the stock of Renaissance commonplaces on this theme". Inoltre, secondo la studiosa, Shakespeare "tends to look upon the language of spectacles as an alternative, if ultimately inferior, mode of persuasion". Ivi, p. 74.

[517] Ivi, p. 105.

[518] M. Mitchell, cit., p. 152.

[519] M. Krieger, *The play and the place of Criticism,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1967.

possa rendere simultaneo il successivo verbale[520]. Webb sembrerebbe aver ripreso questa concezione "energetica" di rappresentazione visiva, nel considerare l'*ekfrasis* proprio come *energeia*, o "vivid narration and the impact upon the mind's eye of the listener"[521].

Nell'*Amleto* è la discrasia tra essenza e apparenza della realtà a costituire l'interrogazione iniziale della tragedia interiore del protagonista. Amleto si trova a dover fare i conti con un mondo "out of joint", sfaldato in quanto privo di corrispondenza tra verità e apparenza. In un mondo che è teatro e rappresentazione[522]- tema che Shakespeare ripropone in altri drammi come *Macbeth, Henry V* o in As *You like it*[523], l'eroe si trova di fronte a specchi, immagini spettrali e trucchi, ed egli stesso riproduce attraverso il linguaggio questa sfaldatura ontologica che lo dilania. L'iniziale presenza spettrale di Amleto padre innesca un processo di interrogazione del reale che coinvolge il protagonista: incapace di conciliare finzione e realtà, Amleto sceglie la via della dissimulazione e del teatro. Alla sua presunta follia attribuisce l'unica fonte di salvezza, e alla rappresentazione teatrale l'eroe affida il potere di svelare la realtà e di catturare "il topo". Anche Ofelia, incapace di distinguere l'essenza dall'apparenza, percepisce il peso dell'inganno delle promesse d'amore del principe ("I was the more deceived"[524]), e impazzisce. Le invettive che Amleto le scaglia contro nella "nunnery scene" vertono da una parte sulla capacità di falsificazione del femminile attraverso i cosmetici ("I have heard of your paintings well enough. God hath given you one face, and

---

[520] H. Füssli, *Aforismi sull'arte*, Theoria, Roma-Napoli, 1989. Citazione tratta da Concetto Nicosia, "Lo Spazio, il corpo, l'espressione. Teoria e prassi nell'arte di Füssli", in Füssli pittore di Shakespeare, cit., pp. 37-43, cit. p. 38.

[521] R. Webb, "Ekphrasis modern and Ancient", citato in R. Meek, cit., p. 5.

[522] A. Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, Chatto and Windus, London, 1969, p. 158.

[523] W. Shakespeare, *A you like it,* 2, 7, 136-139 ("Thou seest we are not all alone unhappy:/This wide and universal theatre/Presents more woeful pageants that the scene/Wherein we play in./All the world's a stage,/ And all the men and women merely players"). A questo proposito si ricorda anche l'iscrizione del Globe Theatre "Totus mundus agit histrionem" formulata da Petronio.

[524] W. Shakespeare, *Hamlet,* cit., p. 290 (3, 1, 119).

you make yourselves another". 3, 1, 144 e ss.); dall'altra aprono alla questione più generale della falsità delle donne che è tema ripreso anche nel "dialogo" tra Amleto e Yorick ("Now get you to my lady's table and tell her, let her paint and inch thick, to this favour she must come", 5, 1, 182-184).

Il momento in cui Amleto fa irruzione nel *closet* di Ofelia comportandosi in maniera folle viene descritto dalla fanciulla con dovizia di dettagli. E, infatti, è proprio la descrizione della follia di Amleto da parte di Ofelia in 2, 1, 74-97 a suscitare l'interesse di almeno una dozzina di artisti tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo[525]. Oltre a fornire a Polonio e al pubblico una prova dell'attitudine insana di Amleto, la descrizione fatta da Ofelia metteva a disposizione degli interpreti del principe di Danimarca alcuni utili *stage directions*. Questo momento, sebbene non rappresentato sulla scena, prendeva spesso le sembianze di un *dumb-show* sul palcoscenico[526]. Füssli scelse di rappresentare proprio questo momento "pregnante" in un disegno raccolto nell'Album Romano ed eseguito tra il 1775-1776 circa[527].

Nonostante l'autore svizzero non appartenga al contesto storico-culturale di cui ci stiamo occupando nel nostro discorso, sembra tuttavia qui opportuno soffermarsi su un paio di dipinti che pongono interessanti questioni sulla rappresentazione "visiva" della relazione tra Ofelia e Amleto relativamente alla scena menzionata.

---

[525] A. R. Young, Hamlet in Visual art, p. 288.

[526] Si veda la nota di Thompson e Taylor al l'atto 2,I, 74-97.

[527] Meek, p. 91.

Figura 11 Henri Füssli, *Amleto visita Ofelia nel suo salottino privato.* c. 1810-15. Penna, inchiostro su carta. Zurigo, Kunsthaus.

L'immagine rappresenta l'eroe in una posa plastica, quasi statuaria e ieratica, in contrasto con quella di Ofelia ricurva su di sé. Mentre Amleto è in penombra e, con una tensione estrema del braccio, tende la mano alla fanciulla, Ofelia appare invece illuminata da un raggio di luce, mentre, appoggiata ad una mensola, si sorregge il capo con la mano, quasi annoiata. Dal dipinto dell'artista sembra si possa cogliere un'inversione di ruoli tra i due giovani amanti: Ofelia è ritratta nella classica posa "malinconica" e Amleto ritratto invece in una posa, fittizia, teatrale, e alquanto femminile. Una tale inversione di ruoli, con conseguente amplificazione dello spazio visivo ed espressivo di Ofelia, si osserva anche in un altro dipinto di Füssli, sempre inerente alla scena del "closet", ora conservato allo Zurich Kunsthaus.

Figura 12 Henri Füssli, *Amleto visita Ofelia nel suo salottino privato.* c. 1810-15. Penna, inchiostro e guazzo grigio su carta. Zurigo, Kunsthaus.

La trasparenza della luminosa veste bianca di Ofelia evidenzia i seni e contrasta con l'abito del principe, scuro come la sua ombra. Ofelia sembra visivamente sovrastare Amleto in termini di proporzioni corporee. A differenza del principe, ritratto di profilo, Ofelia viene rappresentata frontalmente con accanto un telaio per cucire e un liuto che costituisce un'anticipazione prolettica della follia. La tensione percepibile tra i due personaggi si realizza attraverso il gesto con cui Amleto afferra il polso della giovane. Questa morsa costituisce il punto focale del quadro, e forse, per Füssli, anche dell'intero dramma. Füssli sembra qui aver capovolto i ruoli: Ofelia domina Amleto a livello spaziale e sembra possedere un'energia sessuale di gran lunga più vivace di quella del principe. Ciò lo si nota dalla disinvoltura con cui espone i propri seni e dalla cedevolezza nel porgere il polso ad Amleto. L'eroe di Füssli è

rappresentato in uno stato psicologico turbato e di dipendenza emotiva nei confronti di Ofelia. Egli sembra avvertire il legame indissolubile con il femminile mostruoso di Gertrude, l'Altro da sé che lo turba, e allo stesso modo sembra qui accorgersi, secondo Young, che "that Other, revealed in his earlier observations of his mother and now in what he sees in Ophelia, is too much for his sensibility, as he staggers back in silent shock"[528].

Füssli sembra dunque aver colto il potere che Ofelia detiene in questa scena: è lei a costruire il discorso sul comportamento di Amleto, è lei a descriverlo nella sua posa "deranged". Qui Ofelia sembrerebbe rappresentare il terrore maggiore per Amleto, più dello stesso fantasma del padre. Il principe coglie, forse proprio in questo momento, gli aspetti demoniaci ed erotici di Ofelia nei quali ravvisa quelli della madre. L'Altro, "l'abietto" femminile che affascina e ripugna, pare diventare punto di maggiore attrazione proprio nel momento in cui muore nell'acqua.

La morte di Ofelia cominciò a divenire oggetto di interesse pittorico soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Alcuni artisti cominciarono a considerare il corpo morto femminile "like an artwork"[529]. Quale miglior scena del dramma produce maggiore interesse "visivo" se non la digressione di Gertrude sull'annegamento di Ofelia?

Come osserva Ronk, morte narrata e non visualizzata sulla scena sollecita alcune considerazioni sul ruolo svolto dalla regina. Ci si domanda, insomma, se Gertrude sia o no l'unica "ocular proof" della morte di Ofelia o se la sua descrizione elegiaca sia soltanto una "aesthetic objectification of Ophelia"[530]. La sua presenza insinua nel lettore e nell'ascoltatore il dubbio stesso sulla morte di Ofelia che verrà espresso anche dai due gravediggers nella scena successiva, oltre che dal prete

---

[528] A. R. Young, p. 289.

[529] E. Bronfen, cit., p. 73.

[530] M. Ronk, cit., p. 29.

che officia i "maimed rites" ("Her death was doubtful", afferma in 5, 1, 216): e dunque, incidente[531] o suicidio[532]?

> *Gertrude:* There is a willow grows aslant a brook,
> That shows his hoar leaves in the glassy stream.
> There with fantastic garlands did she come
> Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples,
> That liberal shepherds give a grosser name,
> But our cold maids do dead men's fingers call them.
> There on the pendant boughs her coronet weeds
> Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
> When down her weedy trophies and herself
> Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
> And, mermaid-like, awhile they bore her up;
> Which time she chanted snatches of old tunes,
> As one incapable of her own distress,
> Or like a creature native and endued
> Unto that element; but long it could not be
> Till that her garments, heavy with their drink,
> Pulled the poor wretch from her melodious lay
> To muddy death.

Ofelia si uccide deliberatamente o, vittima inconsapevole della sua follia, nell'arrampicarsi sui rami del salice per cogliere dei fiori, trova accidentalmente la morte nelle acque fangose del fiume? Il fatto stesso

---

531 L'attrice Helena Faucit Martin, ad esempio, ritiene che l'annegamento avvenga senza che la fanciulla ne abbia piena coscienza; "She sings her own requiem, and carries the flowers of her innocence along with her to the end. Like the fabled swan, with her death-song on her lips, she floats *unconsciously* among the water-lilies, till the kindly stream embraces and takes her to itself, and to 'that blessed last of deaths, where death is dead". H. Faucit Martin, *On Some of Shakespeare's Female Characters,* William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1853, p. 26.

532 Philippa Berry sostiene che la morte di Ofelia narrate da Gertrude amplifica le altre rappresentazioni della morte presenti nel dramma introducendo, tuttavia, una versione sessualizzata, pagana, di morte intesa come rigenerazione prodotta dall'acqua (la nascita di Venere). Cfr P. Berry, *Shakespeare's Feminine Endings,* Routledge, London, 1998, pp. 27-28. Sul "maimed rites" di Ofelia si veda anche il saggio di M. MacDonald, "Maimèd Rites", *Shakespeare Quarterly,* 37, No. 3 (Autumn, 1986), pp. 309-317.

che la scomparsa avvenga *offstage* lascia irrisolta la questione sulla volontà dell'incidente fatale[533].

La narrazione di Gertrude indugia su alcuni elementi che rimandano a una sfera sessuale, come i "long purples/That liberal shepherds give a grosser name,/But our cold maids do dead men's fingers call them". Inoltre, la descrizione della veste di Ofelia che si apre grazie allo stimolo dell'acqua in modo da trasformare l'eroina in una sorta di "mermaid"[534] poteva alludere alla dissoluzione sessuale alla quale l'eroina si sarebbe abbandonata. I versi di Gertrude contribuiscono dunque alle ambiguità nei riguardi della castità di Ofelia dovute principalmente alla distribuzione dei fiori - attività associata, sin dall'antico mito di "Flora meretrix", alla deflorazione[535]. In un'epoca come quella vittoriana caratterizzata da un'ossessione morbosa per la sessualità, Ofelia si trova a incarnare la dicotomia tra "angel of the house", ossia esempio di devozione e fedeltà, e "fallen woman", ovvero prostituta o donna derelitta che trovava redenzione solo attraverso il suicidio.

Per secoli, gli elementi sessualmente allusivi nell'*Amleto* avevano creato, in fase di allestimento teatrale, non poche difficoltà di interpretazione e un certo disagio, come ha sottolineato Glick:

> Much of [Gertrude] description of Ophelia's death, always a crux because one wonders how she could know, is left out by all producers from Ward through Irving (1878). The suggestive lines concerning "dead men's fingers" (4. 7, I7I-I72) are left out by everyone but Atkins, Gielgud (I934), Benthal, Shaw, Wood, Langham, and Olivier[536].

---

533 J.M. Nosworthy, "The Death of Ophelia", *Shakespeare Quarterly*, 15, No. 4 (Autumn 1964), pp. 345–348.

534 Sulla connotazione sessuale della figura della "mermaid" si veda Nina Auerbach, *The Woman and the demon*, cit.

535 Si veda B. Gellert Lyons, "The Iconography of Ophelia" *ELH*, 44, No. 1 (Spring, 1977), pp. 60-74. La studiosa introduce anche il parallelo tra la distribuzione dei fiori di Ofelia e quella di Perdita in *The Winter's Tale*.

536 C. Glick, cit., p. 25.

La pratica censoria teatrale di cui ci siamo occupati nel capitolo precedente esigeva l'eliminazione di ogni battuta a sfondo sessuale, e ha condotto alcune esponenti di rilievo della critica femminista contemporanea a riflettere sul fatto che i drammi shakespeariani fossero "less sexist than the theatrical and critical traditions that continually reproduce them"[537].

La descrizione di Gertrude cristallizza la morte di Ofelia nell'immaginario del lettore e trasforma così l'eroina in oggetto di rappresentazione artistica. Il concetto stesso di rappresentazione, scrive Griseilda Pollock, "stresses that images and texts are no mirrors of the world, merely reflecting its sources. Representation stresses something refashioned, coded in rhetorical, textual or pictorial terms, quite distinct from its social existence"[538]. La rappresentazione artistica riplasma il corpo di Ofelia e lo risignifica, attribuendogli un valore culturale diverso da quello che esso possiede *per se.*

Il corpo femminile che muore diventa materia testuale e materiale visivo, oggetto dell'indagine e dello sguardo estetico altrui, come ha dimostrato Elizabeth Bronfen nel suo interessante studio sulla relazione tra morte femminile ed arti visive[539].

Il racconto di Gertrude può essere considerato certamente come l'incipit di un processo di estetizzazione della morte di Ofelia che purifica il corpo della fanciulla dal fango, e produce una progressiva trasformazione del personaggio in icona. Immobilizzato nel racconto quanto sulla tela, il corpo di Ofelia sembrerebbe sfuggire ai normali processi fisici di consumazione per restare integro nella sua bellezza eterna. Come ha dimostrato Elisabeth Bronfen, le rappresentazioni del corpo femminile morente tendono, in maniera apotropaica, a restituire

---

537 A. Thompson, "Shakespeare and Sexuality", C.M.S. Alexander, S. Wells (Eds.), *Shakespeare and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2001, pp. 1–13. Citazione a p. 4.

538 G. Pollock, *Vision and Difference*, Routledge, London, 1988, p. 6.

539 E. Bronfen, *Over her dead body,*, cit..

alla donna il suo immortale splendore[540]. Quello di Ofelia è, infatti, un corpo che Laerte definisce "unpolluted" e da cui egli si augura possano nascere delle viole (5, 1, 229). Un corpo che suscita il gusto necrofilo di chi, come Poe, coglie nella morte femminile "unquestionably the post poetical topic in the world"[541]. Ovviamente l'affermazione del poeta americano ha scatenato una pletora di critiche: Anne Bassein ad esempio ritiene che Poe, nell'associare la morte femminile[542] alla naturale passività delle donne, avrebbe alimentato un'ideologia misogina[543].

Oltre ad un tipo di curiosità che Freud definisce esclusivamente visiva (scopofilia) la morte produce anche un desiderio di appropriazione fisica (sessuale)[544] da parte di chi l'osserva. Durante il funerale di Ofelia, sia Amleto sia Laerte si gettano sulla tomba della fanciulla sfidandosi in un duello verbale iperbolico incentrato sulla qualità e la quantità del loro amore. Il fatto stesso che il corpo morto femminile diventi oggetto estetico in grado di stimolare, secondo Freud, pulsioni sessuali è ribadito dal procedimento semantico con cui Gertrude lega, durante il rito mondo, letto nuziale e tomba ("I thought thy bride-bed to have decked, sweet maid,/and not have drewed thy grave"[545]).

Nel linguaggio poetico della regina si avverte anche il senso di dissoluzione, di nostalgia, di memoria del corpo di Ofelia. In esso si coglie quella che Kristeva definisce gioia e nostalgia di una fase pre-edipica, la *chora*, ovvero un luogo semiotico fluido e polifonico, un oscuro ricettacolo del divenire legato al materno in cui il soggetto non è ancora sottomesso alla legge del padre (il simbolico); ma la *chora* costituisce anche il luogo

---

[540] Cita p.

[541] E. A. Poe, "The Philosophy of Composition", in A. H. Quinn (ed), *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe, with selections from his critical readings,* Alfred A. Knopf, New York, 1951, vol. 2, p. 982.

[542] Guthke dimostra come la morte da sempre sia rappresentata, nella letteratura come nelle arti visive, con fattezze femminili. Cfr. Karl S. Guthke, *The Gender of Death. A cultural history in art and literature,* Polity Press, Oxford, 1993.

[543] A B. Bassein, *Women and death,* cit.

[544] S. Freud, *Tre Saggi sulla teoria della sessualità*, Mondadori, Milano, 1960.

[545] W. Shakespeare, *Hamlet,* cit., p. 427 (5, 1, 233-234).

della sua stessa negazione, della dissoluzione delle pulsioni, della morte. L'irrappresentabilità della morte è, per Kristeva, strettamente connessa all'enigma del corpo femminile[546]. La voce di Gertrude annuncia la dissoluzione di un corpo che già attraverso la follia aveva mostrato le tracce di una frattura dall'ordine del significato. È una voce che ripete[547] e si ripete, e che emerge dalla materia fluida come l'oggetto stesso del suo discorso - quel corpo di Ofelia che scivola nell'acqua e da essa riaffiora, oscillando tra presenza e assenza.

A partire dalle riflessioni di Martha C. Ronk and Bridget Gellert Lyons sulla componente ecfrastica della morte di Ofelia, Kaara Peterson osserva come il racconto lirico di Gertrude manchi di autorialità. Poiché Gertrude non è presente come testimone oculare nell'istante dell'annegamento, ma solo come uditrice di un discorso riportato da altri, il suo resoconto sembra diventare puro esercizio di lirismo: "Ophelia's body, then, captured picturesquely, does not lack "reference" (or mention) by Gertrude, but (...) her body is still only the certain referent of a tale whose authority in all its senses must be understood to be lacking"[548]. Peterson ritiene che vi sia un "ghost author"[549] testimone della morte di Ofelia che ha riportato l'accaduto alla regina, la quale si limita a rielaborare l'evento attraverso un esercizio retorico. Il corpo annegato e non visualizzato sulla scena sembrerebbe rappresentare il corpo testuale di un racconto originario di cui Gertrude si è appropriata e che ha costituito il suo palinsesto poetico. Il corpo di Ofelia, come raffigurato in alcuni dipinti che la studiosa prende in considerazione, corrisponderebbe a quella stessa immagine che Gertrude crea per mezzo

---

546 J. Kristeva, *Sole Nero, depressione e malinconia*, cit., p. 27.

547 Nel racconto di Gertrude Jenkins scorge una funzione simile a quella del coro greco: il critico sembrerebbe cogliere il riferimento alla polifonia e alla dialogicità della voce di Gertrude che appartiene anche alla *chora* di cui parla Kristeva (sebbene, tuttavia, non ci sia un chiaro nesso etimologico tra la parola *chorus* e *chora*). Cfr. P. Berry, cit.

548 K. Peeterson, p. 7.

549 *Ibid.*

del suo lirismo poetico. Tuttavia, in questo passaggio intermediale di "corpi", la studiosa scorge un "epistemological gap":

> The stability of the "real" body of Ophelia that we see in paintings is illusory precisely because the origin of the painted body *always* lie within the narrative body, and the *narrative* body's description by Gertrude, we must remember, has no "authority", no referent, no origination, pointing instead back to the epistemological gap in the text[550].

Le numerose riproduzioni pittoriche della narrazione di Gertrude ripeterebbero la morte di Ofelia attraverso un diverso *medium*, che non è più testuale ma iconografico, perpetuando, però, un processo di elisione della storia dell'eroina[551] – *una* storia che è solo racconto della morte e che, in un gioco di sineddochi, diventa parte per il tutto, ovvero *la* "storia" di Ofelia[552].

Se da una parte l'osservazione di Peterson risulta ben fondata, dall'altra però la studiosa affida la trasformazione iconografica di Ofelia esclusivamente al racconto di Gertrude. Ma come anche altri critici, tra cui Ronk hanno già sottolineato, Ofelia è già, *per se* un oggetto di osservazione, e una proiezione del discorso (patriarcale) di Laerte, Polonio, Amleto, Claudio e del gentlemen che ne descrive la pazzia.

Inoltre, nell'analisi di Peterson si colgono i limiti di una selezione pittorica effettuata dalla studiosa rivolta esclusivamente all'annegamento di Ofelia, il quale viene inteso come evento completamente svincolato da quelle stesse cause che l'hanno prodotto. La studiosa ritiene che il racconto di Gertrude, isolato nella sua natura di *ekfrasis* e mancante di un referente autoriale, abbia prodotto molteplici rappresentazioni di un'Ofelia morente che sono prive di legame con il testo e con ciò che accade prima dell'annegamento. Così facendo però Peterson considera solo quei dipinti (di Delacroix, Hughes, Millais e altri) che ritraggono la

---

550 Ivi, p. 16.

551 *Ibid.*

552 Ivi, p. 8.

morte o gli istanti che la precedono, mentre sembra ignorare l'esistenza di numerose altre rappresentazioni pittoriche che invece considerano proprio la componente "folle" dell'eroina shakespeariana come causa principale della sua morte. In altre parole, occorrerebbe tenere costantemente presenti le motivazioni "folli" per cui la storia di Ofelia diventa racconto di morte. Il "protagonismo" che l'eroina viene ad assumere non dipende tanto dalla rappresentazione della morte, quanto dalla follia. Come abbiamo osservato in precedenza, la "madscene" costituisce, a teatro quanto nel testo, il principale catalizzatore dell'attenzione e del pathos del pubblico. La rappresentazione francese di Ofelia affidata a Harriet Smithson tendeva, lo abbiamo visto, a isolare il momento della follia come scena cruciale del dramma da cui si dipanano gli esiti del dramma (di Ofelia, ma anche degli altri personaggi). Sappiamo che proprio grazie a quella scena l'attrice ottenne uno straordinario successo che le permise persino, una volta divenuta moglie del compositore Hector Berlioz, di recitare la follia di Ofelia come parte indipendente di un'opera andata in scena al *Theatre des Italiens* il 24 Novembre 1833[553].

Se da una parte è plausibile presupporre che le rappresentazioni pittoriche abbiano contribuito a "separare" Ofelia dal contesto letterario a cui apparteneva (contrariamente a quanto diceva Lacan, secondo cui "Ophelia is linked, forever, for centuries, to the figure of Hamlet[554]) dall'altra è altrettanto giusto tenere sempre presente che esse rimandano, anche se indirettamente, ad un universo teatrale. Anche qualora le rappresentazioni pittoriche della morte di Ofelia sembrino svincolarsi dal contesto letterario a cui appartengono, non bisogna, però, dimenticare che l'ipotesto a cui gli artisti fanno riferimento non si limita alla sola scena descritta da Gertrude, ma è costituito dall'*Amleto* in ogni sua battuta. Inoltre, se si confronta l'eroina dipinta da Redgrave o da Hughes

---

553 J. L. Borgerhoff, cit., p. 57 e ss.

554 J. Lacan, "Desire and interpretation of desire in *Hamlet*", *Yale French Studies* 55-56, (1977), p. 20.

con quella di Delacroix o di Millais, occorre sempre considerare la differenza che intercorre tra la rappresentazione di un corpo che sta annegando e quella di un corpo che solo si avvicina all'acqua. Nella visualizzazione di un corpo morente vi è una tensione emotiva totalmente differente da quella che potrebbe produrre un corpo disteso sul letto del fiume o di uno già sommerso. Una cosa è il responso emozionale prodotto da un'Ofelia immortalata nel suo *divenire* corpo morto, altra è l'impatto visivo del suo *essere* morta.

Di certo la descrizione della regina edulcora la morte di Ofelia, non mostra i risvolti macabri che una tale "muddy death" potrebbe produrre, ovvero putrefazione e lividore. Su questa atmosfera decadente, che non riguarda tanto Ofelia ma il paesaggio antistante, indugia il quadro di Hughes del 1852. Sebbene la struttura complessiva del dipinto rimandi a una rappresentazione precedente di Richard Redgrave esposta alla Royal Academy nel 1842, e il contenuto sia lo stesso, i due dipinti mostrano approcci al personaggio diametralmente opposti. La posa di Ofelia, come detto, risulta piuttosto simile: in entrambi i dipinti la fanciulla è sospesa su un ramo in riva al fiume mentre intreccia corone di fiori. Sia la lunetta di Hughes, sia il quadro di Redgrave, inseriscono una didascalia che riporta i primi quattro versi della descrizione di Gertrude[555], e sottolineano il riferimento all'ipotesto shakespeariano. Entrambi gli artisti hanno scelto di rappresentare Ofelia in posizione dominante. Le atmosfere, però sono diverse: Hughes crea un ambiente decadente, costituito da acque morte e fangose, piante in decomposizione, colori sfumati; Ofelia è una bambina, si potrebbe quasi dire, il cui sguardo smarrito è rivolto alla corona di fiori. Redgrave rappresenta una fanciulla pallida, sofferente, statica e in perfetto equilibrio sul ramo; è assente ogni forma di contorsione serpentina del corpo che potrebbe rimandare a uno stato emotivo "folle". Il paesaggio circostante, a differenza di quello vago e

[555] Nel caso di Redgrave i quattro versi menzionati sono riportati da S. Casteras, R. Parkinson (eds), *Richard Redgrave. 1804-1888*, Yale University Press, New Haven and London, 1988, p. 107.

decadente di Hughes, appare "fedele" alla descrizione dei fiori raccolti da Ofelia nel testo shakespeariano; Joanne Dean ne riporta non meno di trentacinque[556]. L'eroina di Redgrave è segnata principalmente dalla sofferenza causata dall'abbandono dell'amato: lo si evince dall'anello che porta sull'anulare della mano sinistra, forse una promessa di matrimonio disattesa; anche l'abito bianco sembrerebbe rimandare ad una scena nuziale abortita[557]. Se il dipinto di Redgrave mostra l'eroina in una posa neoclassica e insiste sulla sua sofferenza interiore Hughes mostra una bambina il cui corpo, secondo Dijkstra, appare "emaciated and tubercular (...). Consumptive fever has heightened the contrast between the pallor of her skin and her red lips and the deathlike shadows around her eyes"[558]. Mentre Dijkstra sembra essere più interessato a considerare il dipinto come una delle tante rappresentazioni della malattia fisica e mentale di Ofelia, a noi interessa piuttosto osservare come il pittore abbia voluto contrastare l'immagine convenzionale di un'Ofelia pura e splendente nella sua virtuosità.

Hughes tornerà a dipingere lo stesso soggetto nel 1865 presentando questa volta un'Ofelia più matura, e colta nel momento in cui canta "And will he not come again". Questi versi che Hughes riporta interamente manoscritti in un foglio collocato sul retro del quadro[559] risulterebbero, stando ad alcuni critici, antitetici rispetto alle intenzioni della fonte letteraria. Invece di costituire un anticipo tematico del più celebre dipinto del 1852, questo si profila totalmente diverso nelle intenzioni. Sembrerebbe che, forse a causa delle critiche ricevute per il quadro del 1852, Hughes abbia poi scelto di tornare alla rappresentazione più

---

556 Citato in ivi, p. 108.

557 K. Rhodes, cit., p. 78.

558 B. Dijkstra, cit., p. 43. L'autore definisce Ofelia una "icon of illness", e dedica appunto un capitolo all'argomentazione della malattia fisica delle Ofelie dipinte nell'Ottocento come manifestazione della malattia mentale dell'eroina ("The Cult of Invalidism; Ophelia and Folly; Dead ladies and the fetish Sleep", pp. 4-25).

559 K. Rhodes, p. 111.

convenzionale di un'Ofelia affranta dalla sofferenza di un amore perduto e dal lutto.

La lunetta di Hughes del 1852 venne messa in secondo piano rispetto alla più significativa presenza del celebre dipinto di Millais esposto alla Royal Academy lo stesso anno. Anche la pessima collocazione del dipinto non favorì una giusta attenzione critica[560] dal momento che esso era posto in un punto della parete difficilmente raggiungibile con lo sguardo. Si potrebbe pensare che quello di Millais sia *il* dipinto di Ofelia, il primo o forse l'unico facente parte dell'immaginario collettivo ancora oggi. Sarà proprio Millais a trasformare Ofelia in un'icona che influenzerà l'iconografia successiva dell'eroina. Il personaggio si trasforma in icona proprio nel momento in cui i suoi confini letterari sfumano e si trasformano in massa nebulosa[561]. Una massa nebulosa che, fluttuando in altri contesti ed esprimendosi attraverso altri *media,* inevitabilmente però riconduce a al testo Shakespeariano e al dramma rappresentato.

Tornando al dipinto, una delle principali ragioni del suo fascino è senza dubbio la posa sdraiata di Ofelia che occupa diagonalmente tutto lo spazio della tela. Il modo in cui il corpo della giovane riempie la cornice visiva dello spettatore è una delle principali innovazioni di Millais. Curiosamente, infatti, scrive Casteras, questo soggetto pittorico non era così popolare come si potrebbe pensare, a causa delle difficoltà di dipingere l'annegamento[562]. Quelle problematicità si sarebbero poi rivelate fatali per la modella di Millais, Elizabeth Siddal: costretta a posare in una vasca piena d'acqua fredda, la giovane si sarebbe poi ammalata di polmonite e avrebbe cercato di placare i dolori con dosi massicce e letali di laudano.

---

[560] Millais aveva detto a Hughes di aver bisogno di una scala per osservare meglio il quadro "rivale". *Ibid.*

[561] R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974, p. 201.

[562] S. Casteras, cit., p. 108.

La posa supina allude a una sottomissione sessuale dell'eroina; allo stesso modo la bocca aperta nell'atto di cantare le folli canzoni lascia ipotizzare una componente erotica[563]. Il quadro di Millais diventa manifesto della sensibilità pre-raffaellita[564] e contribuisce a trasformare Ofelia in un'icona religiosa, oltre che culturale. La ieraticità della posa cristallizza il personaggio in una sorta di bidimensionalità che rimanda alle icone bizantine. Icone perché si profilano come "topoi, luoghi dell'immaginario, che richiamano l'immobilità delle icone bizantine, immagini di culto portatili"[565]: le braccia di Ofelia alludono alla preghiera (un paternoster?) di espiazione dei peccati. A differenza dell'acqua torbida di Hughes, quella limpida dipinta da Millais simboleggia la redenzione. Il pittore sembra qui riuscire a sintetizzare la duplicità "vittoriana" di Ofelia divisa tra sessualità latente e purezza. Come ha scritto Mario Praz, i preraffaelliti avevano cercato di dare espressione nell'arte a quella vita passionale a cui "il costume vittoriano aveva messo il bavaglio"[566]

3.2.1 In-*flussi* francesi

Il dipinto di Millais divenne archetipo e modello per le successive raffigurazioni della morte di Ofelia sia in ambito inglese che francese. Nina Auerbach coglie la connessione tra le Ofelie vittoriane e quelle francesi:

> For the Victorians, Ophelia had secret and seditious French connections. In the 1820s, French Romantics made of her a cult figure embodying their own

[563] K. Rhodes, ivi p. 97.

[564] Ivi, p. 112.

[565] F. Fiorentino, *Icone culturali d'Europa*, p. 10.

[566] M. Praz, *Il patto col serpente*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1972, p. 149.

turbulent hopes; for Berlioz, Hugo, and Delacroix, Ophelia swelled into a magic symbol of an erotic and aesthetic awakening[567].

Ofelia era uno dei temi preferiti di Delacroix insieme ad Amleto, figura nella quale il pittore si identificava. Nel 1825 durante un suo soggiorno a Londra egli aveva avuto modo di approfondire la conoscenza dei testi di Shakespeare. In circa vent'anni, dal 1835 al 1853, Delacroix si dedicò alla raffigurazione della morte di Ofelia sia sotto forma di disegni, di oli su tela e di litografie (quattro in tutto[568]). Le sue eroine, rappresentate nel momento di transizione tra vita e morte, danno un'idea di movimento che invece manca all'immobile Ofelia di Millais. Delacroix sembra essersi ispirato a un disegno di Füssli del 1770 per cercare di rappresentare il movimento, la plasticità e il "momento pregnante".

Figura 13 Henri Füssli. *La morte di Ofelia.* 1770-78. Disegno acquerellato su carta. Londra, British Museum (Roman Album).

---

567 N. Auerbach, *Romantic Imprisonment*: *Women and Other Glorified Outcasts,* New York, 1985, p. 282.

568 Per un riferimento dettagliato sulle quattro versioni di Ofelia di Delacroix, in relazione alla collocazione attuale dei dipinti, le dimensioni e la tecnica usata, si veda J.- R. Soubiran, "Ophélie, une image emblématique de la noyade dans la peinture francaise et anglaise du XIX siecle, su romantisme au symbolisme", F. Chavauld (sous la direction de) *Corps submergés, corps engloutis*, Creaphis Editions, Paris, 2007, pp.149-164.

Nel disegno di Füssli Ofelia occupa diagonalmente l'indefinito spazio compositivo. Il movimento dell'abito sotto la spinta dell'acqua si ritrova anche in Delacroix, così come la raffigurazione dei seni scoperti della fanciulla che rivelano una carica erotica. Anche se non si è certi dell'influsso di Füssli su Delacroix non si può tuttavia non cogliere il medesimo riferimento ad una concezione "romantica" di Ofelia. Alcuni critici hanno avanzato anche l'idea che il pittore francese possa essere stato influenzato da un'illustrazione di Robert Smirke apparsa in *the picturesque beauties of Shakespeare* tra il 1783 e il 1787 Altri ipotesti letterari francesi potrebbero aver influito sulla configurazione della morte per acqua di Delacroix: *la nouvelle Heloise* di Rousseau, e il dipinto *La mort de Virginie* del 1789 ispirato al romanzo *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre del 1787[569].

Il suicidio di Ofelia rappresentato da Delacroix, secondo Alena Marchwinski, potrebbe essere interpretato come nuova riproposizione dell'antico mito della metamorfosi. L'Ofelia di Delacroix rappresenterebbe una sorta di mito della nascita di Venere: la fanciulla si purifica attraverso la morte per acqua. Ci sembra invece di poter cogliere non tanto una simbologia di rinascita e purificazione quanto il dinamismo di un'eroina in lotta contro un destino che tende a trascinarla via ingiustamente dalla storia (e dal dramma) e a farla scomparire senza nemmeno un gorgo, come aveva scritto Coleridge[570]. L'Ofelia di Delacroix muore 'romanticamente', perché si fonde con la natura e con l'acqua, il suo elemento precipuo; ma proprio nella morte trova "the negation of everything belonging to individual life: man's transformation into non-existence, non-volition, into a passive element in nature"[571].

---

[569] Cfr A. Marchwinski, "The Romantic Suicide and the Artists", *Gazette des Beaux Arts*, VI, tomo 6, Febbraio 1987, p. 69; E. G. Dotson, "English Shakespeare Illustration and Eugene Delacroix", in *Essays in honor of Walter Friedlander,* New York, 1965, pp. 40-61.

[570] "She becomes a fairy island and after a brief vagrancy sinks almost without an eddy" S. T. Coleridge, *The literary remains*, vol. II, cit., p. 228.

[571] A Marchwinski, cit., p. 69.

In questo quadro si coglie la duplice allusione di Delacroix a un'Ofelia romantica che lotta contro le sue passioni e pulsioni (erotiche?), rappresentate dalla corrente, per poi cedere "romanticamente". Nessun testo critico d'arte consultato per questo capitolo sembra aver notato l'autoreferenzialità di Delacroix: la sua Ofelia che resiste alle correnti, e mostra tutta la sua femminilità tramite uno dei seni scoperti, sembrerebbe riecheggiare un'altra figura femminile di un ben più celebre dipinto eseguito dal pittore nel 1830, ossia "La libertà che guida il popolo". Non è questo il contesto per analizzare le affinità formali tra i due dipinti; sembra invece necessario osservare le affinità tematiche tra le due figure femminili. La sinuosità della bandiera francese che sventola in aria rievoca le correnti del fiume che trascinano Ofelia; anche la veste bianca di Marianna e la luce che converge su di lei si può rintracciare nei successivi dipinti di Ofelia. Sembrerebbe, dunque, che Delacroix riconosca in Ofelia un'eroina romantica al pari della Marianna di Francia.

Figura 14 Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*,1838.Grisaille. Neue Pinakothek. Monaco

Figura 15 Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1843 litografia Folger Shakespeare Library

Apparentemente simili, le tre rappresentazioni di Ofelia eseguite da Delacroix mostrano differenze significative in termini di uso del colore e del rapporto tra il corpo e lo spazio che lo circonda - tutti elementi tecnici su cui non potremo soffermarci nel dettaglio ma che servono a cogliere il significato simbolico di ciascuna raffigurazione.

La prima Ofelia del 1838, sembra essere un'appendice del paesaggio che la circonda; i suoi contorni sono sfumati e i colori sono spenti come quelli della natura di cui la fanciulla sembra "romanticamente" far parte.

La seconda rappresentazione, una litografia del 1843 rappresenta un'eroina con il seno seminudo, come in quella precedente, ma il fuoco del quadro non è più il paesaggio, bensì il corpo di Ofelia; il suo volto, ben più delineato nei contorni, mostra la sofferenza di una donna che lotta contro una corrente più impetuosa di quella raffigurata nel precedente dipinto. È proprio l'impeto dell'acqua ad alimentare la tensione drammatica della scena.

Il terzo olio su tela, che è un'immagine rovesciata della litografia precedente, mostra un ulteriore sviluppo rispetto ai precedenti: qui l'eroina conquista lo spazio visivo del quadro. L'ambiente che la circonda è ormai messo in secondo piano. Ofelia non sembra nemmeno più farne parte. Ciò che aumenta la drammaticità è la contorsione del suo corpo, illuminato rispetto all'oscurità che lo circonda, e l'arrendevolezza con cui la giovane si abbandona alla furia dell'acqua e al tormento interiore. La nuova dimensione psicologia che emerge da questo dipinto trasforma l'annegamento in una morte interiorizzata, vissuta in prima persona dall'eroina e, insieme a lei, da chi l'osserva mentre si abbandona al destino fatale. Come scrisse Baudelaire Ofelia è una delle "femmes d'intimité (...) qui portent dans les yeux un secret douloureux. (...) Secondo il poeta simbolista francese, Delacroix è l'artista che più degli altri è in grado di esprimere "la femme moderne (...) dans sa manifestation héroïque, dans le sens infernal ou divin"[1].

---

[1] C. Baudelaire, "Exposition universelle de 1855", *Ecrits sur L'Art*, Livre de Poche I, pp. 401, 402. Citato in J.- R. Soubiran, cit., p. 152.

Figura 16 Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1844, olio su tela. Musée du Louvre, Paris.

Le Ofelie romantiche ispirate a Delacroix sono senza dubbio il rilievo in bronzo del corpo di Ofelia scolpito da August Préault nel 1843 (oggi conservato al Musée D'Orsay di Parigi) e l'Ofelia di Cabanel del 1883. Il basso rilievo di Préault sintetizza i due elementi precipui della storia di Ofelia: la morte per acqua, e la follia. Lo scultore contorce il corpo dell'eroina alludendo sia alla furia delle acque sia alla follia che sconquassa l'interiorità della fanciulla. Il suo corpo inarcato e raffigurato dall'alto evoca anche una sessualità femminile sottomessa. Il quadro di Cabanel del 1883, sebbene di impianto simile al precedente di Delacroix, indugia però sulla sensualità passiva e imperturbabile dell'eroina che pacatamente si abbandona alle acque morte.

I numerosi dipinti di Ofelia eseguiti da pittori francesi dalla seconda metà dell'Ottocento in poi furono influenzati anche dal moltiplicarsi delle traduzioni dell'*Amleto* nel corso del secolo, e dal successo delle performance. Esposta al Salon de Paris nello stesso anno in cui Millais e Hughes esponevano le loro rispettive Ofelie, nel 1852, la fanciulla dipinta da Leopolde Burthe mostra un'Ofelia colta in un sonno di morte. Il corpo della fanciulla sospeso sull'acqua forma una linea retta parallela al quadro e contribuisce a creare un'immagine di fissità e immobilità, tanto

del corpo quanto dell'acqua, che differisce notevolmente dal movimento del quadro di Delacroix. Significativamente la fanciulla ha gli occhi chiusi, come se stesse dormendo un eterno sonno di morte. Anche Sarah Bernhardt, attrice francese di grande successo che interpretò il ruolo di Amleto nel 1889 oltre a quello di Ofelia, e anche fine artista, scolpì un basso rilievo in bronzo dell'eroina shakespeariana che sembrerebbe ispirato a Delacroix. L'Ofelia scolpita dall'attrice francese si fonde con le acque mortali: i suoi capelli si confondono con le acque che circondano il volto della fanciulla; come in Delacroix uno dei due seni è lasciato scoperto e la bocca rimane allusivamente aperta mentre gli occhi chiusi dell'eroina rimandano all'immagine della "sleeping beauty".

Gli ultimi due esempi francesi mostrano un'Ofelia completamente de-corporizzata in cui non troneggia più il corpo erotizzato ma la dissoluzione stessa di esso.

Figura 17 Georges-Jules-Victor Clairin, *Ofelia tra i cardi.*

L'Ofelia di Clairin che vediamo qui raffigurata non sembra nemmeno più possedere sembianze umane; i fiori che le cingono la testa sembrano alghe, e il corpo sembra giacere sul fondo delle acque, in una dimensione onirica.

Le due Ofelie di Odillon Redon che prendiamo in esame si collocano già all'inizio del ventesimo secolo. Il primo pastello ora alla National Gallery di Londra mostra in primo piano e al centro del disegno i fiori di Ofelia, mentre in basso a destra si intravede il suo pallido e sfumato profilo. Il tratto delicato, l'assenza dei contorni e del corpo suggeriscono un senso di dissoluzione, una progressiva ma lenta scomparsa dalla vita.

Figura 18 Odilon Redon *Ophélie parmi les fleurs.* ca. 1905-1908, Pastello su carta, National Gallery, Londra.

Anche il secondo dipinto di Ofelia del 1908, ora parte della collezione Woodner di New York, mostra un sonno eterno di morte. In quest'olio su cartone il profilo ben delineato della fanciulla contrasta con i contorni astratti: i fiori sovrastano Ofelia, e sembrano accompagnarla in questa dolce immersione nella morte. A differenza del pastello precedente, i colori sono più accesi, non solo quelli dei fiori ma anche l'azzurro dell'acqua che diventa qui elemento precipuo del quadro. L'astrazione e l'indeterminatezza del dipinto è la traduzione pittorica che Redon dona alla sfuggevolezza di Ofelia. Non si tratta più di un'eroina in lotta contro il suo destino, ma di una giovane che sfugge al realismo iconografico per abbracciare la dissolvenza e l'impenetrabilità della sua stessa storia. La

spalla nuda costituisce l'unico residuo di una corporeità ormai svanita: non più il corpo è oggetto dello sguardo, ma la percezione dell'indefinitezza onirica, mitica, inafferrabile di Ofelia.

Figura 19 Odillon Redon. *Ophélie*. 1908 ca; Olio su cartone. Collezione Woodner, New York.

Come scrive Barthes nella sua opera che celebra il mito e la mitologia, il contenuto mitico altro non è che "condensation informe, instable, nébuleuse"[2]; è un sapere confuso, costituito da "associations molles, illimitées" (*ibid.*). Ofelia si trasforma in mito iconografico nel momento in cui si de-corporizza e vaporizza, e diventa soggetto di riappropriazione. In quanto mito, o parola rubata e restituita[3], Ofelia viene espropriata dalla sua dimensione d'origine, quella testuale, e investita di un processo di risignificazione che passa attraverso codici espressivi, spazi storici, geografici e culture diversi. Pur cristallizzato nell'immobilità dell'immagine, il personaggio continua a fluire in altri media, a migrare in altri contesti rifertilizzandosi e risignificandosi. Nel processo di

[2] R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Points, 1970 (1957), p. 204.

[3] R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974 [1957], p. 207.

risignificazione, Ofelia si inscrive in nuovi codici di convenzione della rappresentazione del corpo femminile, diventando ora simbolo della passività femminile, ora della sottomissione, ora della follia, o della morte ero(t)ica. Ma nel contesto romantico francese, Ofelia è anche simbolo di una tensione verso l'emancipazione, verso quell'immaterialità che sottrae al corpo la sua fisicità e che trasforma il personaggio in uno spettro – un altro fantasma dramma che torna, ancora oggi, a suggestionare artisti e scrittori. Ofelia si configura, nelle arti visive, a teatro e nel testo shakespeariano, come una figura spettrale: l'inafferrabilità della sua storia, che si avverte inizialmente nelle prime battute, poi nella follia, e infine nella morte, stimola l'artista, il critico, il regista e lo scrittore, a ri-costruire per lei una *storia*.

Capitolo 4. Back to the page: migrazioni e mutazioni dell'eroina shakespeariana

Trasfigurata in altri mezzi espressivi, come il teatro e le arti visive, Ofelia migra in una nuova "pagina". Nella transizione dal testo alla scena e dalla scena alla tela, il personaggio ha subìto un'inevitabile mutazione: ha trovato nuove fertilizzazioni in altri ipotesti - quello pittorico preraffaellita, ad esempio, che ha contribuito a decontestualizzarlo dal testo dell'*Amleto* e a dargli un volto e una corporeità che, di volta in volta, ne hanno ridefinito e risignificato la figura. Ofelia, tuttavia, non ha mai abbandonato del tutto l'ipotesto testuale di origine, perché le sue migrazioni pittoriche e teatrali sono da considerarsi come un fenomeno sincronico e parallelo alle molteplici evoluzioni del testo stesso. L'interazione tra il testo, le sue performance, e altri codici espressivi è un proficuo e reciproco scambio, perché la permanenza del testo è un "tutt'uno con la sua "storicità", scrive Del Sapio Garbero, "con gli usi e le funzioni in cui si è andato di volta in volta proponendo e realizzando il suo significato"[1] in una cultura altra.

Il testo, dunque, evolve nella misura in cui cambiano sensibilità e approcci critici, gli influssi, i processi di ricezione e canonizzazione[2] e le traduzioni. La riscrittura del testo passa attraverso un primo processo "traduttivo", dove per traduzione, sia essa di natura intralinguistica, interlinguistica o intersemiotica, si intende il transito (*trans-ducere*, condurre al di là) che il testo compie in altri contesti e geografie. Essa comporta una costante negoziazione culturale[3] da cui scaturisce l'identità del soggetto stesso.

Le necessità, da parte di chi riscrive, di tradurre o di ri-adattare il testo sono da rintracciare nell'esigenza di riempire i "vuoti" e le ambiguità

---

[1] M. Del Sapio Garbero, *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 9.

[2] Si veda A. Marzola (a cura di), *L'altro Shakespeare. Critica. Storia. Ideologia*, Milano, Guerini, 1992.

[3] C. Dente "All my best is dressing old words new" in C. Dente, S. Soncini (ed. by), *Crossing Time and Space. Shakespeare translations in present-day Europe*, Pisa University Press, Pisa, 2008, p. 10.

presenti, e di interrogare il testo stesso per rendere giustizia a personaggi ingiustamente messi in ombra o relegati ai margini perché rappresentano l'Altro ossia, come nel caso di Ofelia, una soggettività femminile tutta da risignificare. Il nuovo approdo alla pagina scritta presenta, come ovvio, un personaggio con mutate sembianze, perché questa migrazione, che dagli i*nterstizi* del testo shakespeariano colloca Ofelia in una posizione centrale all'interno delle riscritture, implica una negoziazione dell'identità del personaggio. Spostando in altri contesti culturali l'oggetto di cui si appropria, la traduzione trasferisce l'oggetto stesso in uno spazio culturale ibrido, ponendolo in una condizione di "in-between" che come scrive Bhabha, "dramatizes the activity of culture's untranslatability; and in doing so, it moves the question of culture's appropriation (...) towards an encounter with the ambivalent process of splitting and hybridity that marks the identification with culture's difference" [4].

Spaccatura, duplicità e ibridismo sono le caratteristiche che ritroviamo nelle Ofelie proposte da tre scrittrici ottocentesche. I tre esempi di riscritture femminili[5] inglesi e francesi vengono qui esaminati con un approccio critico di genere che vede nelle appropriazioni, oltre che un mero atto di "sopravvivenza"[6], anche uno strumento creativo e innovativo per "sfidare" l'autorità culturale del Bardo.

L'alterità della "nuova" eroina che appare su una "nuova" pagina segnala la ripresa e, allo stesso tempo, la rottura con la versione originale

---

[4] Cfr. H. Bhabha, *The Location of Culture,* Routledge, London and New York, 1994, p. 224.

[5] Sul concetto di appropriazione da una prospettiva femminile e femminista si vedano M. Novy, (ed. by), *Transforming Shakespeare*, St. Martin Press, New York, 1999. Dello stesso autore si veda anche *Women's re-visions of Shakespeare: on the responses of Dickinson, Woolf, Rich, H.D., George Eliot, and others*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1990. J. Sanders (ed. by), *Novel Shakespeare,* Manchester University Press, Manchester, 2001. la riscrittura, intesa come revisione, implica l'atto di osservare il testo con un nuovo sguardo rivolto alla storia dell'oppressione femminile che consenta una forma di sopravvivenza testuale.

[6] Adrienne Rich introduce l'idea di una "re-vision" non soltanto intesa come "the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction", ma come "an act of survival" che, in particular modo per le scrittrici, ha il fine di conoscere "the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us". La riscrittura, intesa come revisione, implica l'atto di osservare il testo con un nuovo sguardo rivolto alla storia dell'oppressione femminile, e consentirebbe una forma di sopravvivenza testuale. Cfr. A. Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision", in *On Lies, Secrets, and Silence: selected prose, 1966-1978,* New York, Norton and Co, 1979 [1971], p. 35.

shakespeariana, quasi a voler sottolineare una differenziazione di genere letterario – perché, come vedremo, si tratta di riscritture che spostano l'*Amleto* dal genere teatrale al romanzo e alla poesia - e una riconfigurazione del senso. In questa sede ci occupiamo di un primo transito dell'eroina shakespeariana che avviene dal mezzo teatrale a quello letterario e che interessa la stessa area geografica, quella inglese, ma un momento storico diverso dal periodo *early modern* shakespeariano. È il caso di *The Mill on the Floss* in cui George Eliot rilegge la storia di Ofelia con l'intento di criticare i "gender roles" che la società vittoriana imponeva. La duplicità di Maggie Tulliver, che racchiude in sé tratti di Ofelia e di Amleto, rivela la complessa relazione che intercorre tra la scrittrice e il Bardo.

Le migrazioni di Ofelia di cui si parla in questo capitolo non sono soltanto di natura intersemiotica, ma implicano anche la transizione geografica e linguistica verso il contesto francese dell'Ottocento. Me ne occuperò attraverso due esempi di riscrittura. Il primo, che si colloca negli anni trenta dell'Ottocento, è il romanzo di George Sand dal titolo *Indiana.* Attraverso molteplici *mise en abyme*, l'autrice ripete la storia dell'eroina shakespeariana con esiti differenti. Lo sdoppiamento di Ofelia sembrerebbe configurare quello stesso rapporto agonistico tra Sand e Shakespeare: rappresenterebbe le modalità con cui la scrittrice si emancipa dal patriarcato letterario e dalla fonte shakespeariana.

L'altro esempio di riscrittura si trova nell'opera poetica di una scrittrice anglo-francese di *fin de siècle*, René Vivien. Le sue Ofelie sono figure che si allontanano dall'ideale di purezza individuato da gran parte della critica ottocentesca come caratteristica principale del personaggio, per incarnare un'immagine di perversione e decadenza. Vivien fa emergere l'immagine duplice di un'Ofelia che sfugge a ogni categorizzazione e sfuma in quell'indefinitezza che è prerogativa del suo "sproporzionato" fascino.

4.1 Ofelia in acque vittoriane: *The Mill on the Floss* di George Eliot

> Shakespeare sometimes seemed the Victorian's utterance, a language for expressing and explaining themselves and their worlds, for talking to each other. But what of their own voices? If not a god, Shakespeare was the most powerful of ghosts, and ghosts tend to inhabit at least as much they inspire and liberate[7].

Così scrive Adrian Poole nel definire la presenza spettrale di Shakespeare nella cultura vittoriana. Si tratta, scrive lo studioso, di un vero e proprio dialogo che scrittori, attori, artisti e spettatori vittoriani intrattennero con il Bardo. Le appropriazioni vittoriane di Shakespeare avvennero sotto forma di "borrowing, stealing, inheriting, assimilating, or influence, inspiration, dependency, haunt, possession, or homage, mimicry, travesty, echo, allusion and intertextuality"[8]. Il contributo congiunto di arti visive, teatro e letteratura in epoca vittoriana contribuì alla riscoperta di Shakespeare, un autore che non era mai effettivamente scomparso dalle "scene" inglesi dalla Restaurazione in poi, ma la cui reputazione, come sottolinea Gary Taylor, "peaked in the reign of Queen Victoria (…) and has passed its peak of expansion and began to decline"[9], tant'è che proprio in questo periodo storico il Bardo raggiunse il culmine di un processo di canonizzazione letteraria che lo vedeva coinvolto come modello esemplare di *Englishness*. Mai come durante l'età vittoriana l'Inghilterra affidò al suo massimo esponente letterario, Shakespeare, la costruzione della propria identità culturale[10].

Il teatro veniva visto come una vera e propria attività sociale ed era pertanto considerato come una sorta di "microcosm of English society"[11]. Il culto del Bardo, che aveva trovato la sua prima espressione tra Settecento e Ottocento, continuò ad accrescere anche per merito del

---

[7] A. Poole, *Shakespeare and the Victorians,* The Arden Shakespeare, London, 2009, p. 3.

[8] Ivi, p. 2.

[9] G. Taylor, "Afterward: The incredible Shrinking Bard", in C. Desmet and R. Sawyer (ed. by), *Shakespeare and Appropriation*, London, Routledge, 1999, p. 197.

[10] Una costruzione culturale che vede agire contemporaneamente, su più livelli, il teatro, le arti visive e la letteratura in senso ampio, come dimostra J. Bate in *Shakespeare's Constitutions.* Cfr. J. Bate, *Shakespeare's Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830,* Clarendon Press, Oxford, 1989.

[11] R. Sawyer, *Victorian Appropriation of Shakespeare,* Madison, Teaneck, London Associated University Press, London, 2003, p. 15.

sinergico contributo della critica letteraria e teatrale, e l'influsso delle arti visive (il "pictorialism" di cui si faceva cenno nel capitolo precedente).

Hamlet fu il dramma cui la critica, dall'epoca romantica in poi, cominciò a interessarsi maggiormente con un'ottica rivolta alla natura dei personaggi e al trattamento che Shakespeare riservava alle loro emozioni umane. Il concetto di "sympathy" che cominciava ad affacciarsi nel panorama critico e filosofico a partire da Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) venne successivamente ripreso e applicato allo studio dei caratteri dei personaggi da William Richardson nel suo *Philosophical Analysis and Illustration of some of Shakespeare's remarkable Characters* (1774) e da William Hazlitt in *Characters of Shakespeare's Plays* (1817). Quest'ultimo aveva ammirato del Bardo soprattutto il carattere simpatetico dei suoi personaggi[12]: per Hazlitt "by an art like that of the ventriloquist (...) [Shakespeare] throws his imagination out of himself, and makes every word appear to proceed from the mouth of the person in whose name it is given"[13]. Allo stesso modo Coleridge amava definire il Bardo come un "Proteus" in grado di trasformarsi in tutte le forme dell'intelletto umano e delle sue passioni[14], e sulla medesima linea Keats lo aveva definito un "camelion poet" il cui io "is everything and nothing"[15].

Nel panorama critico e letterario del primo Ottocento inglese cominciò a trovare spazio anche un tipo di appropriazione "femminile" dei testi shakespeariani che tendeva proprio alla messa a fuoco dei caratteri. A inaugurare una tradizione di riscrittura e riconsiderazione critica dei personaggi furono i *Tales from Shakespear: Designed for the Use of Young Persons*, scritti a quattro mani e pubblicati nel 1807 da Mary Lamb e dal fratello Charles. Si tratta di un primo esempio di trasposizione narrativa dei drammi shakespeariani destinata a un pubblico giovanile, a cui fecero seguito il già citato *The Family Shakespeare* di Henrietta Bowdler e

---

[12] J. Bate, *The Romantics on Shakespeare*, 1992, p. 7.

[13] W. Hazlitt citato in Ivi, p. 180-188.

[14] S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, cap. 15 citato in R.A. Foakes (ed. by), *Coleridge's Criticism of Shakespeare*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 30.

[15] J. Keats, *Letters*, 2 voll., H. Rollins (ed. by), Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1958, vol. 1, p. 386.

The Juvenile Edition of Shakespeare; Adapted for the Capacities of Youth pubblicato da Caroline Maxwell nel 1828[16].

L'opera di Lamb funge dunque da apripista per una serie di riscritture dei drammi shakespeariani dedicate ai più giovani. Ma come si evince dalla *Preface* all'opera, non si trattava di letture destinate soltanto ai bambini, bensì anche alle "young ladies" alle quali leggere Shakespeare non sempre era permesso, diversamente da quanto accadeva ai loro coetanei maschi che potevano accedere a "their fathers' libraries at a much earlier age than girls are"[17]. Sebbene l'introduzione di Shakespeare all'universo femminile potesse avere in Lamb le sembianze di una "progressive reform", come sottolinea Susan J. Wolfson, tuttavia "that response was cautionally managed"[18] dalla scrittrice e segnato da un'ideologia conservativa. L'ambivalenza dell'approccio "di genere" adottato da Lamb si rivela proprio laddove la scrittrice esita sia ad accettare sia a criticare le convenzioni sociali riservate alle eroine shakespeariane. A questo proposito la Wolfson osserva come

> her ambivalence produces narratives that alternately resist and reinscribe conventionality. Reading Shakespeare as a woman and concerting his texts into tales for younger women, Lamb is sensitive to the codes of gender, but at the same time she is cautious about identifying an ideological problem, either for herself or for the readers (p. 18).

La stessa cautela è mostrata dall'autrice nella *Preface*, dove si percepisce l'incombente e ingombrante presenza autoriale maschile del fratello Charles, al quale per molto tempo dopo la pubblicazione vennero attribuiti gli esclusivi meriti dell'opera. Nel riferimento, inserito nella *Preface*, ai "boys" che possono accedere alle biblioteche paterne e alla lettura diretta del testo shakespeariano ("this manly book", p. viii) prima

---

[16] Altri esempi ottocenteschi di "novelization" dei drammi shakespeariani destinati ad un pubblico più giovanile sono Elizabeth Macauley, *Tales of the Drama* (1833); Amelia E. Barr, *The young people of Shakespeare's dramas: for youthful readers* (1882); Mary Macleod *The Shakespeare Story- book* (1902). Citati in Poole, cit., p. 251 nota 16.

[17] M. e C. Lamb, *Tales from Shakespeare, illustrated by A. Rockham*, London, S.M. Dent and Co, 1909, p. viii.

[18] S. J. Wolfston, "Explaining to her sisters: Mary Lamb's *Tales from Shakespeare*, in M. Novy, *Women's Re-Vision of Shakespeare*, Urbana and Chicago, 1990, p. 16.

delle loro sorelle si può cogliere una velata critica di Mary alle disparità di genere. Tuttavia, immediatamente dopo, questo cenno polemico viene stemperato dal rilievo accordato alla superiorità dei giovani fratelli il cui ruolo sarebbe, appunto, spiegare alle loro sorelle le parti più complesse dei testi e selezionare "what is proper for a young sister's ear"[19], ovvero di omettere e censurare passi ritenuti non adatti al pubblico cui sono rivolti. Dopo la *preface,* la voce autoriale di Mary scompare, tende alla negazione, all' "effacement"[20]. Non è tuttavia l'unica voce femminile cancellata dalla patriarcale presenza fraterna. Anche Ofelia, nella trasposizione narrativa che i Lamb compiono sull'*Amleto*, risente di tagli e omissioni, con il risultato che l'eroina narrata da Charles e Mary sembra allinearsi alle tante Ofelie docili e sottomesse portate sulla scena nei teatri dell'epoca.

La trama del racconto proposto dai Lamb subisce inevitabili modifiche, legate al genere testuale utilizzato, che incidono sulla costruzione del personaggio di Ofelia. La giovane, ad esempio, fa il suo ingresso nel racconto solo nel momento in cui mostra al padre le lettere di Amleto. Non c'è dunque traccia del dialogo presente nell'atto primo del testo shakespeariano tra la giovane e il fratello Laerte: costui compare nella narrazione soltanto durante i riti monchi del funerale della sorella. È interessante notare come nel racconto Ofelia sembra aver ricevuto in dono da Amleto "letters and rings"[21] come pegno di amore. Nel testo shakespeariano, in realtà, non si fa menzione ad alcun anello ma solo a "letters" e "remembrance". Questo particolare sembra voler indurre il lettore del racconto a credere che la relazione tra i due giovani, tutt'altro che clandestina, fosse basata su precedenti promesse matrimoniali poi naufragate a causa del lutto che aveva colpito Amleto.

Nel racconto si insiste spesso sulle virtù di Ofelia, personaggio definito come "good lady"[22]: da questo epiteto implicitamente si inferisce che la fanciulla non è una giovane sprovveduta caduta nella trama di

---

[19] M., C. Lamb, *Tales from Shakespeare,* cit., p. viii.

[20] Susan J. Wolfston, cit., p. 16

[21] M., C., Lamb, *Tales from Shakespeare,* cit., p. 260.

[22] *Ibid.*

Amleto ma che, da donna degna e virtuosa quale è, difende l'amato piuttosto che accusarlo di averla illusa con false promesse. Gli attacchi verbali della "nunnery scene" diventano, nel racconto, atteggiamenti di "unkindness, and a sort of rudeness"[23] da parte di Amleto - comportamenti che Ofelia ritiene siano dovuti alla malinconia che aveva d'improvviso colpito l'amato. Il monologo di Ofelia che segue la "nunnery scene" ("O, what a noble mind is here overthrown"[24]) viene parafrasato nella resa prosastica: viene così impedito che la voce di Ofelia trovi sfogo in questo momento apicale per le evoluzioni della storia della giovane. Inoltre, dall'ordine con cui vengono narrati gli eventi si evince che Amleto scrive delle lettere d'amore ad Ofelia soltanto dopo essersi accorto di aver tenuto un atteggiamento "unreasonably harsh"[25] nei suoi confronti. Le lettere d'amore, secondo il racconto, alternano parole dolci ad altri "extravagant terms"[26]. In realtà, nell'intreccio shakespeariano, le lettere sono antecedenti al comportamento bizzarro di Amleto e vengono scoperte da Polonius solo quando la presunta follia di quest'ultimo è già manifesta, ma non ancora espressa con tutta la durezza della "nunnery scene". Nel racconto è Ofelia a mostrare spontaneamente e di buon grado ("dutifully"[27]) le lettere al padre: con questo espediente Lamb difende l'onore della fanciulla e la sua devozione filiale, attribuendo ad essa quelle virtù di cui una "honoured lady" non poteva essere priva.

Il racconto procede poi con la narrazione della rappresentazione teatrale del Mousetrap; qui si cancellano abilmente non solo le tinte forti con cui Amleto si rivolge a Ofelia nella "nunnery scene", ma anche i toni sconci del "Murder of Gonzago". Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la voce femminile di Gertrude viene spesso mantenuta tramite citazioni dirette del testo stesso. Sin dalle prime righe con cui si apre il racconto alla regina viene affidato un rilievo diverso da quello di cui gode Ofelia. Le viene data l'opportunità di parlare attraverso il discorso diretto

---

[23] *Ibid.*

[24] Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 292.

[25] M., C., Lamb, *Tales from Shakespeare,* cit., p. 261.

[26] *Ibid.*

[27] *Ibid.*

(specie nella scena del closet con il figlio), però le è sottratto l'unico momento lirico che la vede impegnata a narrare la tragica fine di Ofelia. Tramite un procedimento prolettico, il racconto della morte della figlia di Polonio viene abilmente inserito come digressione nel momento in cui Amleto torna fuggitivamente in Danimarca. A ritroso, il racconto procede a riassumere gli ultimi istanti di vita di Ofelia. La follia, determinata, secondo Lamb, esclusivamente dal dolore della perdita del padre per mano dell'amato, l'avrebbe indotta a cantare canzoni "about love and about death, and sometimes such as had no meaning at all, as if she had no memory of what happened to her"[28]. In realtà le canzoni che Ofelia canta nel dramma non sono affatto prive di senso, come una lettura psicanalitica di matrice femminista ha successivamente osservato; ed è per questa ragione che lo sguardo censorio con cui Lamb modifica il testo shakespeariano non lascia alcuno spazio ad elementi dal contenuto immorale che possano turbare le menti dei giovani lettori e di un pubblico femminile.

Anche la morte di Ofelia presenta delle differenze nella trasposizione narrativa: viene raccontata direttamente dal narratore senza essere filtrata dall'occhio e dalla parola di Gertrude. Alla regina, però, vengono affidate, ancora una volta tramite citazione diretta del testo, le battute che Shakespeare le aveva assegnato nel momento in cui si trova a cospargere di fiori la tomba della figlia di Polonio.

In definitiva, il personaggio di Ofelia appare edulcorato nei racconti dei Lamb, perché affievolito dei suoi tratti più precipui (il linguaggio "volgare" e folle). La censura di Ofelia che ritroviamo in questa riscrittura è indicativa delle strategie di riduzione e di semplificazione cui l'eroina era sottoposta, tanto sulle scene inglesi quanto nelle trasposizioni narrative.

Cruciale è il ruolo svolto dalla critica letteraria ottocentesca nel tentativo di mettere a fuoco un personaggio così inafferrabile e inconsistente. Nel descrivere la fanciulla si accentuano gli aspetti innocenti e incontaminati del suo profilo: così è per Samuel Johnson che

[28] Ivi p. 269.

la definisce "the young, the beautiful, the harmless, and the pious"[29]; altrettanto si può dire Samuel Taylor Coleridge, che sottolinea la mancanza di personalità di Ofelia paragonandola ad una piccola isola che lentamente affonda senza nemmeno produrre gorghi:

> The mere freedom therefore constitutes her character. Note Shakespeare's charm of composing the female character by the absence of characters, that is, marks and outjuttings[30]. (...) Ophelia, who in the beginning lay like a little projection of land into a lake or stream, covered with spray-flowers quietly reflected in the quiet waters, but at length is undermined or loosened, and becomes a faery isle, and after a brief vagrancy sinks almost without an eddy![31]

Per William Hazlitt, che pure ne mette in luce "the truest touches of tenderness and pathos", Ofelia risulta essere "a character almost too exquisitely touching to be dwelt upon", un personaggio destinato ad un *climax* letale ("love, madness, death") che viene oscurato, nel dramma, dalla "moral perfection" di Amleto[32]. Hazlitt, come prima Coleridge, sembrano però sottovalutare gli aspetti più inquietanti di Ofelia legati al suo linguaggio folle. Byron, in controtendenza, insiste invece proprio sulla negatività del carattere impalpabile della fanciulla e sulle volgarità del suo linguaggio: "How gross are the scenes of her madness (...). The graceful and gentle Ophelia changes somehow or other as shapes change in a dream, into an insane gypsy, singing no very delicate songs"[33]. Per il poeta romantico, Ofelia sembrerebbe "as inconsistent and as false a character as her faithless lover" (*ibid*).

---

[29] S. Johnson, *Johnson on Shakespeare* (edited by Arthur Sherbo), Yale University Press, 1968.

[30] S. Taylor Coleridge, "Lectures and notes on Shakespear", (collected by T. Ashe), George Bell and Sons, London, 1888, p. 362.

[31] Ivi, p. 367.

[32] W. Hazlitt, "Hamlet", *Characters of Shakespeare's play*, Oxford University Press, London, 1970, pp. 85-93.

[33] G. G. Byron, P. Shelley, "Byron and Shelley on the Character of Hamlet", *New Monthly magazine*, 29 n°2, (1830), in J. Bate, *The Romantics on Shakespeare*, Penguin, London, 1992, p. 338.

Tutt'altro che inconsistente è l'Ofelia che Anna Jameson affronta nel suo *Characteristics of Women: Moral, political and Historical* (poi conosciuto come *Shakespeare's Heroines*) pubblicato nel 1832. Si tratta di una raccolta di saggi incentrati sulle caratteristiche delle eroine shakespeariane, che la studiosa raggruppa in quattro categorie: "Characters of Intellect", "Characters of Passion", "characters of the Affliction" e "Historical Characters". Il presupposto critico con cui questa voce femminile di rilievo nella critica letteraria inglese ottocentesca analizza le eroine shakespeariane è la "sympathy" di cui aveva parlato Hazlitt. Come per Hazlitt Ofelia era un personaggio troppo toccante da poter essere persino affrontato, così anche agli occhi di Jameson l'eroina shakespeariana si rivela "so exquisitely delicate, it seems as if a touch would profane it"[34]: la scrittrice la paragona a una goccia di rugiada, o a un fiocco di neve difficili da cogliere e intercettare. Jameson ritiene che la grandezza del Bardo trovi espressione nel modo in cui ha costruito personaggi fittizi che hanno le caratteristiche di esseri umani reali ("Shakespeare's characters are liked and disliked, as real human beings [….]. They are individuals, whose hearts and souls are laid open before us"[35]) perché sono ispirati alla natura stessa ("Oh nature! Oh Shakespeare! Which of ye drew from the other?"[36]). L'esigenza di rintracciare nelle eroine shakespeariane degli esempi di virtù nascerebbe (come scrive l'autrice nell'introduzione in cui affida i suoi pensieri ad Alda, voce femminile dialogante con Medon), direttamente dall'osservazione della condizione femminile dell'epoca in cui Jameson scrive e dai fraintendimenti sulla natura della donna:

> It appears to me that the condition of women in society, as at the present conducted, is founded on mistaken principles, and tends to increase fearfully the sum of misery and error in both sexes; but I do not choose presumptuously to fling these opinions in the face of the world, in the form of essays on morality, and treatises on education. I have rather chosen to

[34] Ivi, p. 111.

[35] Ivi, p. 13.

[36] Ivi, p. 25.

> illustrate certain positions by examples and leave my readers to deduce the moral themselves, and draw their own inferences[37].

Anna Jameson immagina Ofelia come vittima di un destino infausto predeterminato per lei dal Bardo. Grazie alla "weakness" e "helplessness"[38] di cui è costituita, l'eroina suscita in chi legge "painful sympathy". Queste caratteristiche però non sarebbero, secondo l'autrice, difetti ma punti di forza. Nonostante Jameson tenti di dare centralità al personaggio e di giustificare la sua "debolezza" come sottomissione a una trama alla quale soccombe, la rappresentazione dell'eroina shakespeariana come ideale di femminilità apparterrebbe, secondo Marshall, a una visione conservatrice che fonda i propri presupposti sull'emulazione di "caratteri" fittizi, di carta[39]. A questo proposito, anche Henrietta Lee Palmer, curatrice di un volume di quarantacinque incisioni dal titolo *Stradford Gallery* pubblicato nel 1858, aveva enfatizzato in negativo la componente idealistica di Ofelia: la studiosa affermava infatti che la dimensione fittizia del personaggio non avrebbe consentito al lettore di provare la stessa "sympathy" che avrebbe invece potuto avere nei confronti di eroine più realisticamente concepite da Shakespeare:

> Ophelia is more ideal, a more purely imaginative creation than Juliet or Desdemona; with the story of her youth, her tender beauty and her hapless love which leads to insanity and a tragic end, we sympathize less painfully than with the sorrows of those more vividly depicted heroines[40].

Nel saggio del 1865 dal titolo "the Queen's Garden" Ruskin sostieneva che di tutte le eroine shakespeariane Ofelia fosse l'unica a non poter rappresentare gli ideali di femminilità vittoriani, perché non in grado di assolvere quel compito di vestale angelicata e remissiva che invece ogni donna vittoriana doveva seguire. Quindi Ofelia per Ruskin "is the only

---

[37] Ivi, p. 26.

[38] Ivi, p. 111.

[39] G. Marshall, *Shakespeare and Victorian Women*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 3.

[40] H. Lee Palmer, *The Stratford Gallery; or the Shakespeare sisterhood*, D. Appleton and Co., New York, 1858, p. 32.

weak woman [...] because she fails Hamlet at the critical moment, and is not, and cannot in her nature be, a guide to him when he needs her most"[41].

Ciò che alcune scrittrici ottocentesche cercarono di compiere, attraverso la traduzione o la riscrittura, è un tipo di appropriazione caratterizzata, secondo Marshall, da un'energia "discorsiva e interrogativa"[42]. In alcune di esse emerge il desiderio di liberare le eroine shakespeariane da quel silenzio cui erano costrette (nel caso di Ofelia la stessa Jameson aveva notato che Ofelia "says very little, and what she does say seems rather to hide than to reveal the emotions of her heart"[43]), e di dare una voce femminile tutta nuova, e sovversiva, a strutture discorsive di stampo patriarcale.

È dall'esigenza di ricostruire un *plot* pregresso[44] delle eroine shakespeariane a partire dai drammi, e con lo scopo di illustrare "the germs of characters recognized in their maturity"[45] che Mary Cowden Clarke pubblica, nel 1851, una raccolta di racconti dal titolo *The Girlhood of Shakespeare's Heroines.* La storia incentrata su Ofelia di cui parla Cowden Clarke nel racconto "The Rose of Elsinore" nasce dall'interrogativo di una scrittrice e studiosa che non si accontenta semplicemente di osservare nella giovane eroina dell'*Amleto* le impenetrabili caratteristiche di candore, remissività ed evanescenza che costituivano, all'epoca, il paradigma della femminilità[46]. Lo scavo che la scrittrice compie sul personaggio nel tentativo di individuare, nel passato, un evento o una serie di eventi che hanno plasmato il carattere

---

[41] J. Ruskin, "Of Queen's Garden", E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds), *The Works of John Ruskin, George Allen,* New York and London, 1905, vol. 18, p. 114.

[42] G. Marshall, *Shakespeare and Victorian Women*, cit., p. 4.

[43] A. Jameson, cit., p. 113.

[44] La definizione è di M. Del Sapio Garbero, "Reinvenzione di Ofelia", Maria Del Sapio Garbero (a cura di), *La Traduzione di Amleto nella cultura Europea*, Marsilio, Venezia, 2008, p. 109.

[45] M. Cowden Clarke, *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, *The Girlhood of Shakespeare's Heroines: in a Series of Fifteen Tales*, 3 voll., W.H. Smith and Son, London, 1850-1852, vol. 1, p. 1.

[46] Su questo argomento si veda G.C. Gross, "Mary Cowden Clarke, *The Girlhood of Shakespeare's Heroines* and the Sex Education of Victorian Women", *Victorian Studies*, vol. 16 n° 1 (Settembre 1972), pp. 37-58.

dell'eroina, fa sì che il tempo della narrazione risalga all'infanzia di Ofelia. La piccola figlia di Polonio, lasciata, in un contesto campestre diverso dalle mura della corte di Elsinore, alle cure della balia Botilda e della figlia di costei, Jutha, si trova a vivere esperienze traumatiche che incidono, in maniera più o meno grave, sul suo percorso di crescita: prima l'invadente avvicinamento di Ulf, figlio idiota di Botilda, poi il suicidio delle sua amiche d'infanzia, Jutha e Thyra, entrambe sedotte e abbandonate dal principe Eric.

Nel racconto di Cowden Clarke gli elementi di Ofelia che nel dramma shakespeariano apparivano incomprensibili e inspiegabili trovano la loro ragione d'essere: l'attrazione di Ofelia per i fiori, il terrore in lei suscitato dalle parole ammonitrici di Laerte, il suo mutismo. Anche i frammenti di ballate sconce che la fanciulla canta nel momento della follia dell'atto quinto rappresenterebbero, in Cowden Clarke, il retaggio di un'infanzia trascorsa all'ascolto delle cantilene di Botilda.

Prima di Mary Cowden Clarke, anche Goethe nel romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjarhe* (*Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, 1795/96) aveva tentato un'operazione simile, permettendo al protagonista Wilhelm di interrogarsi sulle canzoni lascive di Ofelia. Nella prima parte del romanzo tedesco lo scambio di opinioni sul teatro shakespeariano, e in particolare su Amleto e Ofelia, tra Aurelie e Wilhelm si rivela proficuo soprattutto per la giovane attrice la quale, sebbene trovi profondamente interessante e seducente l'eroina che dovrà mettere in scena, nutre delle perplessità sulle battute da pronunciare. In particolare, Aurelie interroga l'amico sulle motivazioni per le quali Ofelia canta canzoni licenziose, fitte di doppi sensi, invece di semplici ballate malinconiche. Nel definire tali canzoni il prodotto di inconsce pulsioni sessuali represse in Ofelia, Wilhelm fornisce loro una interpretazione psicanalitica *ante litteram*:

> Vi è un significato profondo anche in quelle stranezze, in quest'apparente sconvenienza. Fin dal principio del dramma sappiamo che cosa occupa l'animo della cara fanciulla. Ella viveva tutta per sé, a malapena riusciva a nascondere il suo struggimento, i suoi aneliti. Segretamente risuonavano nel suo cuore i richiami della concupiscenza e quante volte deve aver cercato,

> simile a un'improvvida nutrice, di sopire la propria sensualità con canzoncine che invece sapevano tenerla solo più desta[47].

L'influsso della storia pregressa di Ofelia narrata da Mary Cowden Clarke influenzò anche alcune scrittrici, studiose shakespeariane angloamericane di fine Ottocento[48] e attrici, come Ellen Terry e Elena Faucit Martin. In *On Some Shakespeare's Female Characters* quest'ultima tentò di ricondurre il linguaggio osceno di Ofelia ad un'infanzia trascorsa in un ambiente campestre lontano dai rigidi formalismi della corte, in maniera del tutto simile all'operazione effettuata da Mary Cowden Clarke:

> The baby Ophelia was left, as I fancy, to the kindly but thoroughly unsympathetic tending of country folk… Think of her sweet, fond, sensitive, tender-hearted, the offspring of a delicate tender mother, cared for only by roughly-mannered and uncultured natures! One can see the lonely child…lulled to sleep at night by the country song, whose words (in true country fashion not too refined) come back again vividly to her memory, with the fitting melodies, only, as such things strangely but surely do, when her wits have flown… I think it's important to keep in view this part of her supposed life, because it puts into flight all the coarse suggestions which unimaginative critics have sometimes made, to explain how Ophelia came to utter snatches of such ballads as never to issue from a young and cultures woman's lips[49].

Come la scrittrice Cowden Clarke e l'attrice Helena Faucit, allo stesso modo anche alcuni pittori ottocenteschi cercarono di scavare nel testo

---

[47] Ivi, p. 225.

[48] Grace Latham, ad esempio, fu influenzata, oltre che da Jameson, anche da Mary Cowden Clarke e da Helena Faucit. Queste, infatti, avevano attribuito il carattere licenzioso delle battute folli di Ofelia all'influenza di personaggi provenienti dal volgo che la piccola avrebbe frequentato nell'infanzia. Secondo Latham "her [Ophelia's] life has been that of a slave, and she has the virtuous and the vices of one". In A. Thompson, S. Roberts (eds.), *Women reading Shakespeare: 1660-1900*, Manchester University Press, Manchester, 1997, p. 168. A Fredericka Raymond Beardsley Gilchrist è attribuito un volume di critica letteraria dal titolo *The true story of Hamlet and Ophelia* in cui si rivelerebbe che la chiave per comprendere il dramma di Amleto stia nell'interpretare la relazione del principe con la madre. Secondo la studiosa, Ofelia, orfana di madre e vittima del "moral training" che ha ricevuto dal padre, è pur sempre una creatura nata dal genio di Shakespeare. Pertanto, suggerisce la Beardsley, "We must not forget that Shakespeare *chose* these songs, as calculated to reveal Ophelia's disposition", in Ivi, p. 210.

[49] H. Faucit, cit., pp. 9-10.

shakespeariano per trovare rimandi ad un presunto trauma infantile latente in Ofelia. Hughes, lo si è visto nel capitolo precedente, l'aveva immaginata come una bambina emaciata in procinto di gettarsi innocentemente in un torbido fiume. Un altro pittore francese di fine secolo, Adolph-William Bouquereau, dedicò all'eroina shakespeariana un dipinto dal titolo *La Petite Ophélie*. Nel volto turbato della piccola Ofelia si può osservare un connubio di innocenza e follia[50] che, oltre a caratterizzare efficacemente l'eroina, rimanda all'iconografia di un artista che si è spesso dedicato alla raffigurazione di bambine sessualmente ammiccanti intente a intrecciare corone di fiori lungo corsi d'acqua[51]. A questo dettaglio si può verosimilmente ricondurre l'influenza che sul pittore potrebbe aver avuto non solo la lettura dell'originale shakespeariano, ma anche la conoscenza della riscrittura di Cowden Clarke.

Figura 20 *La Petite Ophélie*

Figura 21 *Child at Bath*. Henry Art Gallery. Olio su tela (1886).

---

[50] Sulla dicotomia tra purezza ed erotismo nelle figure infantili nella letteratura e cultura vittoriana si veda: Deborah Gorham, *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*, Bloomington, Indiana University Press, 1982; James R. Kincaid, *Child-Loving. The erotic child and Victorian Culture*, Routledge, New York and London, 1992.

[51] Su Bouguereau cfr. D. Bartoli, F. Ross, *William Bouguereau: his life and works*, Antique Collectors' Club (in cooperation with The Art Renewal Center, Woodbridge, 2010. Wissman, F. E., *Bouguereau*, Pomegranate Artbooks, San Francisco, c1996.

Figura 22 *Enfant tressant une couronne* (1874)

Figura 23 *Petite fille au bouquet* (1896)

L'acume che Anne Jameson e Mary Cowden Clarke hanno mostrato nel mettere in luce gli elementi di forza e di complessità di Ofelia rispettivamente nello studio sul carattere e nella riscrittura di un plot pregresso, consiste principalmente nell'aver liberato l'eroina shakespeariana dalle trama in cui era relegata a personaggio di secondo ordine rispetto ad Amleto. Più in generale, scrive Auerbach, il loro sforzo interpretativo ha contribuito affinché le eroine shakespeariane si svincolassero "from the plays in which they are generally subordinated to the heroes and to the demand of the plot"[52].

Un medesimo impegno nel leggere tra le pieghe dell'*Amleto* e di ricollocare la trama in un altro contesto, in un altro spazio e tempo si può rintracciare nel romanzo di George Eliot *The Mill on the Floss*. Qui la romanziera vittoriana costruisce per la sua eroina un vero e proprio *bildungsroman* che parte da un'infanzia traumatica e si conclude in tragedia. La protagonista, Maggie Tulliver, ha in comune con l'eroina

[52] Nina Auerbach, *Woman and the Demon*, 1982, p. 211

shakespeariana dell'*Amleto*, ben più della morte per acqua[53]. Come Ofelia, Maggie è stretta in una morsa familiare che le rende impossibile non soltanto l'accesso a una formazione scolastica che è invece appannaggio esclusivo del fratello Tom, ma anche la libertà di poter sposare Philip, l'uomo che crede di amare. Se quindi a Tom viene consentito di abbandonare il tetto familiare per andare a studiare da un precettore, a Maggie è riservato un destino di sottomissione e asservimento ai doveri familiari: il ruolo vittoriano, insomma, di "angel of the house".

Sia in *Amleto* sia nel romanzo di Eliot, dunque, l'amore provato dalla donna è subordinato alle imposizioni che provengono dall'ambiente familiare. L'ostilità dei Tulliver nei confronti di Philip, figlio di colui che aveva sottratto il mulino alla famiglia trascinandola in un baratro finanziario da cui si risolleverà solo grazie a Tom, impedisce che Maggie si leghi ad un ragazzo deforme per cui lei prova, in fondo, solo un sentimento di pietà. L'unico vero amore di Maggie - quello assoluto per il fratello - fa sì che l'eroina viva in costante e totale dipendenza dal giudizio che Tom ha di lei. Il rapporto incestuoso tra Ofelia e Laerte, soltanto accennato in Shakespeare, viene qui amplificato fino a determinare la tragedia: alla fine del romanzo Maggie si getta nella piena del fiume Floss per salvare il fratello, andando consapevolmente incontro alla morte. Solo per un attimo Maggie sembra riuscire a liberarsi dello spettro ingombrante del fratello, ossia quando si innamora di Stephen, il futuro sposo della cugina Lucy. Anche in questo caso, però, si tratta di un amore impossibile al quale l'eroina si abbandona, lasciando che Stephen la trascini in un'avventurosa fuga lungo il fiume Floss che fa presagire la caduta e l'imminente tragedia della protagonista. Un'altra fuga si era già ravvisata quando la piccola eroina dai capelli di Medusa aveva cercato rifugio presso il villaggio degli zingari.

---

[53] R. Polhemus, "In love with Mostness: George Eliot's *The Mill on the Floss* (1860)", *ID, Erotic Faith*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1990, pp. 168-195. Cfr anche J. Law, Water rights and the 'crossing o' breeds'. Chiastic Exchange in *The Mill on the Floss*", L. M. Shires (ed. by), *Rewriting the Victorians*, Routledge, London, 1992, pp. 52- 69.

Al di là degli elementi diegetici che alludono alla trama dell'*Amleto*, è nel concepimento di un'eroina duplice come Maggie Tulliver che si rintracciano le più significative analogie con il personaggio di Ofelia. Lo spirito ribelle e i tratti mascolini della piccola sfumano in una morte che si profila come totalmente passiva e "femminile". Maggie, la bambina di genio[54] che crescendo diventa una "fallen woman", la creatura indomita che prova a sfidare il proprio destino e i limiti che la società vittoriana imponeva alle donne, si trova qui a cedere alla tragedia che incombe su di lei nel modo più "passivo" che si possa immaginare. Il carattere non è affatto destino, come aveva scritto Eliot a fine romanzo, capovolgendo la frase di Novalis[55]. E, infatti, gli istinti indocili di Maggie nei confronti delle ingiustizie sociali e di "genere" si piegano al volere del padre, del fratello e infine dell'amato, e mutano in autorinuncia e commiserazione che si profilano come del tutto simili a quelli provati da Ofelia. È il momento in cui Maggie tenta un riscatto contro la passività e l'inconsistenza attribuita alla natura femminile a determinare la sua tragedia. Il peccato di *ubris* che Maggie compirebbe nel cercare di scegliere il suo destino e nel lottare contro quella definizione di passività attribuita al femminile fa scaturire il finale tragico. Anche l'eroina shakespeariana, lo abbiamo visto, aveva conosciuto un istante di timida "ribellione" in quel finale sarcastico con cui aveva tenuto a bada il fratello dopo la lezione morale che lui le aveva somministrato. Era stata vigile, e aveva risposto con arguzia, ma aveva dovuto cedere all'ordine patriarcale, andare contro se stessa e il suo sentimento, rinunciare all'amato, per poi perdere tutto. Perdere, insieme al padre, anche le certezze linguistiche, e andare incontro alla follia prima, alla morte poi. Maggie invece non incorre mai nella pazzia, perché il suo desiderio di rivalsa contro le ingiustizie la rende lucida. In questo atteggiamento di riscatto, oltre che nel travaglio interiore della protagonista, si potrebbero scorgere delle analogie anche con il personaggio di Amleto.

---

[54] "She is too cute for a woman", aveva asserito il padre. G. Eliot, *The Mill on the Floss*, Penguin, Reading, 1994, p. 8

[55] Ivi, p. 493.

Marianne Novy ritiene, al contrario, che siano l'indolenza e la fragilità- i tratti "femminili" di Amleto- a permettere un accostamento con l'eroina di *The Mill on the Floss.* La critica ottocentesca aveva ravvisato nel principe di Danimarca delle fattezze "femminili"[56]: Hazlitt lo riteneva un personaggio "made up of undulating lines; it has the yielding flexibility of a wave o' th' sea"[57]. Anche a teatro alla fine del diciottesimo secolo cominciò a diffondersi una tendenza che vedeva alcune attrici donne vestire i panni del principe di Danimarca[58]. L'interesse per gli aspetti femminili latenti nel personaggio[59] è in parte riconducibile al crescente interesse culturale di fine Ottocento per l'essere asessuato, l'androgino, e l'ibrido - un interesse che Foucault ha definito "ermafroditismo dell'anima"[60].

Secondo Novy, Eliot avrebbe creato un parallelismo tra Maggie Tulliver e l'eroe tragico del dramma shakespeariano condotto in modo tale da produrre una versione "demitologizzata" di Amleto[61], ossia di un personaggio immaginato "with a reputation of sanity, notwithstanding many soliloquies, and some moody sarcasm towards the fair daughter of Polonius, to say nothing of the frankest incivility of his father-in-law"[62]. Presentando un personaggio simile, per certi aspetti, ad Amleto, Eliot muoverebbe una radicale critica a Shakespeare, ai modelli di genere che

---

[56] Secondo Lawrence Danson "Hamlet the thinker is partly bread out of the stereotype of the Romantic hero (...) but merely thinking on the event is passive, and passivity was conventionally aligned with femininity, so that the Romantic Hamlet could also be seen as womanly Hamlet". Cfr. L. Danson, "Gazing at Hamlet or the Danish Cabaret", *Shakespeare Survey* 45, 1992, p. 38.

[57] W. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's play*, cit., p. 113.

[58] Il primo Amleto interpretato da una donna fu messo in scena nel 1775 da una giovanissima Sarah Siddons a Worchester, e riproposto poi qualche anno dopo, a cui fecero seguito altre celebri interpretazioni come quelle di Charlotte Cushman, Alice Marriott, Emma Waller e di Sarah Bernhardt. Di contro, anche alcune interpretazioni maschili, come quelle di Henry Irving e Edwin Booth misero in evidenza gli aspetti "femminili" latenti in Amleto. Cfr. Marvin Rosenberg, *The masks of Hamlet*, cit., p. 115. L'autore riporta il commento di Clement Scott all'interpretazione "femminile" di Irving ('womanish, gentle, tender Hamlet'), in C. Scott, cit., p. 46.

[59] Cfr. D. Leverenz, "The woman in Hamlet, an interpersonal view", M. Coyle (a cura di), *Hamlet. New Casebooks*, Palgrave Macmillan, Norfolk, 1992, pp. 125-134.

[60] M. Foucault, *Storia della Sessualità*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 43.

[61] M. Novy, *Engaging with Shakespeare: Responses of George Eliot and other women novelists*, University of Iowa Press, Iowa City, 1998, p. 62.

[62] G. Eliot, cit., p. 353.

egli propone e che la società vittoriana abbraccia. Sembrerebbe che la duplicità di Maggie Tulliver, raffigurata ora come un'Ofelia dai tratti mascolini, ora come un Amleto dai tratti femminili, riveli la complessità tanto dell'eroina shakespeariana quanto di George Eliot. Autrice che si trincera dietro uno pseudonimo maschile, Eliot si riappropria dell'autorialità culturale del Bardo, ma da un punto di vista femminile, per sferzare una dura critica verso le convenzioni sociali che riducevano la donna a ruolo subalterno rispetto all'uomo.

La scrittrice vittoriana aveva ereditato dai critici di primo Ottocento come Richardson, Hazlitt, e Anna Jameson i concetti di "simpathy" e "sensibility" con cui guardare all'umanità dei personaggi shakespeariani. Eliot nutriva per Shakespeare ammirazione mista a diffidenza[63]: ammirazione per la capacità con cui il drammaturgo aveva creato personaggi in grado di affascinare il lettore indipendentemente dai loro pensieri e azioni; diffidenza dovuta all'imparziale rappresentazione del genere maschile e femminile. Sebbene quindi Eliot dissemini nei suoi romanzi numerosi riferimenti ai personaggi shakespeariani, non cede mai a una loro ripresa pedissequa. Pur allineandosi alla tradizione ottocentesca di scrittura femminile di Mary Lamb e Anne Jameson, Eliot contesta la convenzionale associazione tra eroine shakespeariane e ideali di femminilità che queste evocavano. La scrittrice quindi si appropria tanto di Amleto quanto di Ofelia per configurare Maggie come personaggio ambiguo, doppio, una sorta di ibrido che superi quei modelli femminili cui la società vittoriana si ispirava e che provocatoriamente tenti di rimettere in discussione i "gender roles", come si impegnava a fare la scrittrice stessa[64].

Il desiderio, da parte di Eliot, di emulare il Bardo si realizza sia nella creazione del personaggio di Maggie, sia nella costruzione formale di rimandi e anticipazioni prolettiche che annunciano la tragedia - una

---

[63] Cfr. A. Poole, *Shakespeare and the Victorians,* cit., pp. 129- 141.

[64] Gli anni settanta dell'Ottocento furono densi di eventi che contribuirono a destabilizzare i convenzionali ruoli sociali tra uomini e donne: nel 1870, ad esempio, fu approvato il "Married Women's Property Act" per il quale si era battuta alacremente la stessa George Eliot, mentre nel 1871 fu consentita alle donne l'ammissione ad alcuni corsi dell'università di Londra. Cfr. R. Sawyer, *Victorian Appropriation of Shakespeare*, Madison, Teaneck, London Associated University Press, London, 2003.

tragedia che è insita nell'eroina al pari della sua attrazione per l'acqua mortale. Sin dalle prime pagine Maggie viene mostrata nell'atto di camminare "up and down by the water, like a wild thing"[65], mentre come un'eco tragica riecheggia la profezia della signora Tulliver ("She'll tumble in some day"[66]). L'inserimento intertestuale di "the History of Devil" di Daniel Defoe (in cui si parla dell'annegamento di coloro che venivano considerate "streghe") rinforza il riferimento all'aspetto demoniaco di Maggie e alla sua tragica morte per acqua.

Come per Ofelia l'acqua costituisce l'elemento precipuo – e Shakespeare lo ricorda più volte all'interno del dramma – così per Maggie il fiume Floss diventa una sorta di prolungamento del suo io. Lo annuncia il narratore, nel primo capitolo del romanzo, quando si appresta, con sguardo nostalgico, a rievocare il passato. Alla voce femminile di Anne Mary Evans, la voce del ricordo autobiografico, si sovrappone dialogicamente quella maschile del narratore onnisciente (e di George Eliot). La si percepisce nell'incipit del romanzo, quando il narratore attinge ai ricordi e alle emozioni evocate dal paesaggio come da un sogno, quello stesso sogno premonitore che Maggie farà poco prima di morire. Nel proemio che apre alla tragedia narrata in *The Mill on the Floss* si intravede quell'amore che il narratore stesso, come Maggie, prova per le acque del fiume. Il fascino delle acque del Floss è rivelato già nell'aggettivazione: l' "impetuous embrace" con cui il "wide, broadening Floss"[67] avvolge Maggie e il narratore rimanda a quello stesso "embrace"[68] che fratello e sorella si scambiano prima di essere travolti dalla piena del fiume. Le acque maestose, con la loro portata e il loro fascino, sembrerebbero rappresentare il flusso emozionale dei ricordi del narratore; come una "living presence" la cui "placid voice, as to the voice of one who is deaf and loving"[69] accompagna il narratore, e Maggie, verso

---

[65] G. Eliot, cit., p. 9.

[66] *Ibid.*

[67] Ivi, p. 3.

[68] Ivi, p. 534.

[69] Ivi, p. 3.

gli abissi letterari in cui Ofelia, di volta in volta, sprofonda e da cui, attraverso riscritture e trasposizioni, riemerge.

4.2 Echi di Ofelia in *Indiana* di George Sand

Indiana, romanzo giovanile di George Sand scritto intorno al 1830, è un'opera segnata da un romanticismo che Beatrice Didier definisce "multiforme, expression exacerbée du 'moi' et d'un moi au féminin qui souffre de toutes sortes d'oppressions"[70]. Come indica anche il sottotitolo, "Le passioni di M.me Delmare", si tratta di un romanzo incentrato sul racconto di sofferenze e slanci femminili repressi. La protagonista eponima del romanzo è Indiana Delmare, una giovane creola strappata alla natura incontaminata della sua terra natia, l'isola di Bourbon, e impiantata in una cultura francese che si rivela da subito opprimente. Tenuta in cattività in un castello desolato e sinistro, l'eroina è vittima di un anziano marito violento, e oggetto del controllo severo di Ralph Brown, un flemmatico e malinconico cugino inglese del colonnello Delmare vinto dall'incapacità "amletica" di agire e di dichiarare il suo amore celato per Indiana. Per sottrarsi a un triste destino di sottomissione che l'attende, la giovane creola tenta la fuga con Raymon de Ramiere. Quest'ultimo, un mediocre arrampicatore sociale ligio alle convenzioni del suo microcosmo borghese, seduce sia Indiana sia la sua *femme de chambre* Noun, per poi abbandonarle entrambe.

La trama sembrerebbe non riservare nulla di particolarmente originale, ma la lettura attenta del romanzo rivela una rete di interessanti riferimenti al personaggio di Ofelia disseminati in *Indiana* riscontrabili in tre figure: Noun, M.me Del Mare, e la cagna Ophelia.

[70] B. Didier, *George Sand ècrivain,* PUF, Paris, 1998, p. 9.

La più significativa somiglianza con l'eroina shakespeariana può essere rilevata nel personaggio di Noun, "sœur de lait" [71] di Indiana e sua *femme de chambre*. Le pagine con cui si apre il romanzo danno immediato risalto al "désordre de sa chevalure humide"[72]. Si tratta di un'anticipazione prolettica che fa da subito presagire la morte per acqua della giovane cameriera. Il riferimento viene reiterato poco dopo, quando Noun si presenta nuovamente al lettore con "ses cheveux mouillés, sa chaussure humide et fangeuse, qui attestaient une etrange fantaisie de promenade pendant la pluie"[73]. La "strana" fantasia di passeggiare sotto la pioggia richiama la "muddy death" di Ofelia e anticipa la morte fangosa. Come l'eroina shakespeariana, così Noun, nel momento in cui percepisce l'inganno di Raymon (scopre, infatti, che il giovane è anche l'amante della sua padrona) e si rende conto che il figlio atteso, una volta nato, sarà abbandonato alla negligenza del padre[74], decide di annegarsi. La descrizione del corpo fluttuante della giovane creola si configura come riscrittura in prosa ispirata al racconto lirico della morte di Ofelia narrato da Gertrude:

> La rivière, s'élançant dans les écluses que l'on, venait d'ouvrir, s'agitait déjà à sa surface ; et comme Madame Delmare suivait d'un œil mélancolique le cours rapide de l'eau, elle vit flotter, entre les roseaux, comme un monceau d'étoffes que le courant s'efforçait d'entrainer. Elle se leva, se pencha sur l'eau, et vit distinctement les vêtements d'une femme, des vêtements qu'elle connaissait trop bien. L'épouvante la rendait immobile; mais l'eau marchait toujours, tirant un cadavre hors de joncs où il s'était arrêté, et l'amenant vers madame Delmare... Un cri déchirante en ce lieu les ouvriers de la

---

[71] "Noun était la sœur de lait de madame Delmare; ces deux jeunes personnes, élevées ensemble, s'aimaient tendrement. Noun, grande, forte, brillante de santé, vive, alerte, et pleine de sang créole ardent et passionné, effaçait de beaucoup, par sa beauté resplendissante, la beauté pâle et frêle de madame Delmare; mais la bonté de leur cœur et la force de leur attachement étouffaient entre elles tout sentiment de rivalité féminine". G. Sand, *Indiana*, Honoré Champion, Paris, 2008, p. 97.

[72] *Ibid.*

[73] Ivi, p. 104.

[74] "Hélas, je suis perdue, je suis déshonorée... Je serais chassée peut être. Je vais donner la vie à un être qui sera encore plus infortuné que moi, et nul ne me plaindra...". Ivi, p. 134.

> fabrique; madame Delmare était évanouie sur la rive et le cadavre de Noun flottait sur l'eau, devant elle[75].

In un sapiente gioco di specchi e di *mise en abyme* della storia di Ofelia l'immagine di Noun si rifrange come fosse uno spettro che torna a ossessionare i protagonisti nel corso di tutto il romanzo. L'annegamento, che per Beatrice Didier costituisce un "obsédant *leitmotiv*"[76] del romanzo, rimanda il lettore all'inevitabile confronto con il destino tragico di Ofelia. Si tratta di un tema ossessivo dato che tre delle quattro parti in cui si articola il romanzo terminano con una scena di annegamento che rievoca la morte di Noun-Ofelia, e il medesimo episodio riemerge in altri punti del dramma.

Pare allora che la presenza spettrale del cadavere di Noun ondeggiante sulle acque del fiume sia il *refrain* del romanzo. L'immagine dell'annegamento torna, ad esempio, nei pensieri tristi di Indiana che, stretta nella morsa ingannatrice di Ralph, piegata alle violenze del marito, e vittima dell'inettitudine di Raymon, desidera una morte "in movimento", fluida e passiva come quella cui è andata incontro Noun:

> La vie qu'elle passait entre M. Delmare et M. Ralph, lui était devenue odieuse; et si elle n'eût compté se soustraire bientôt à la domination de ces deux hommes, elle se fût noyée aussi. Elle y pensait souvent elle se disait que si Raymon la traitait comme Noun, il ne lui resterait plus d'autre ressource pour échapper à un avenir insupportable que de rejoindre Noun. Cette sombre pensée la suivait en tous lieux, et elle s'y plaisait[77].

Il ricordo dell'annegamento di Noun torna a galla anche al termine del romanzo, quando Indiana medita con Ralph sull'idea di suicidarsi, e si dichiara da sempre attratta "vers le bord des eaux par une sympathie invincibile" dal ricordo di Noun. Questa morte le sarà dolce, perché costituirà, dirà la protagonista, "l'expiation de sa mort, que j'ai causée"[78].

---

[75] Ivi, p. 148.

[76] B. Didier, "Ophélie dans les chaines", L. Cellier (sous la direction de), *Hommage à George Sand,* Paris, P.U.F., 1969, p. 91.

[77] G. Sand, *Indiana*, cit., p. 225.

[78] Ivi, p. 304.

Ma il fantasma di Noun non sembra ossessionare soltanto Indiana. Anche Raymon è vittima delle proiezioni dei suoi sensi di colpa: ecco allora che mentre attraversa il "pont anglais" che sormonta il fiume in cui Noun è annegata, e che lo conduce da Indiana in un paesaggio cupo e sublime tanto caro ai poeti romantici, si illude di incontrare il fantasma di una donna morta ("son cœur battit malgré lui à l'idée extravagante qu'elle allait s'ouvrir peut-être et laisser sortir une femme enveloppée d'une pelisse…") e di udire il vagito di un bambino – proiezione, forse, del suo incubo di aver perduto, insieme a Noun, anche il figlio che lei attendeva ("c'était un courlis qui s'envola à son approche. Le cri de cet oiseau des rivages ressemble exactement au vagissement d'un enfaint abandonné, et quand il s'élance du creux des joncs, on dirait le dernier effort d'une personne qui se noie"[79]). Ma anche quando Raymon sembra essersi risollevato dopo aver raggiunto finalmente la camera dell'amata, un'altra visione lo affligge: egli ha il terrore di vedere manifesti, dietro al volto seducente di Indiana, i tratti lividi di una donna annegata[80]. La presenza fantomatica di Noun qui si materializza nel volto di Indiana, in un gioco di scambi e rimandi speculari che permeano la trama. Indiana, infatti, indossa la stessa pelliccia che avvolgeva Noun prima che si gettasse nel fiume e lo stesso "foulard des Indes, noué négligemment à la manière des créoles c'était la coiffure ordinaire de Noun"[81].

Noun si rivela dunque il *doppelgänger* di Indiana: le due figure femminili creano un *trompe l'œil* a danno di Raymon e del lettore stesso. E, infatti, nell'estremo tentativo di sedurre il giovane, Noun cerca di imitare Indiana, indossandone le vesti e cingendosi di fiori i capelli come era solita fare la padrona[82]. L'atto amoroso tra i due si consuma nella grottesca perversione di Raymon che, mentre stringe tra le sue braccia la povera *femme de chambre*, immagina di avere tra sé Indiana:

---

[79] Ivi, p. 204.

[80] "Il recula involontairement et resta sur le seuil, attachant son regard contracté sur cette figure immobile, et tremblant comme un poltron qu'en se retournant elle ne lui offrit les traits livides d'une femme noyée ". P. 207.

[81] *Ibid.*

[82] Ivi, p. 133.

> Peu à peu le souvenir vague et flottant d'Indiana vint se mêler à l'ivresse de Raymon. Les deux panneaux de glace qui se renvoyaient l'un à l'autre l'image de Noun jusqu'à l'infini semblaient se peupler de mille fantômes. Il épiait dans la profondeur de cette double réverbération une forme plus déliée, et il lui semblait saisir, dans la dernière ombre vaporeuse et confuse que Noun y reflétait, la taille fine et souple de madame Delmare[83].

L'immagine di Noun allo specchio si riflette all'infinito. In questa "double réverbération" si rintracciano le analogie con l'eroina shakespeariana che completano la triangolazione. E così Indiana, personaggio fragile, gracile e cagionevole, vittima di un "un mal inconnu [qui] dévorait sa jeunesse"[84], viene descritta negli stessi termini con cui Polonio si rivolge a Ofelia, ossia come una giovane e timida donna che non aveva mai guardato un uomo coi propri occhi. Oltre alla dimensione floreale che lega Indiana all'Ofelia shakespeariana[85] è lo stato d'animo malinconico e una certa predisposizione a degli "spasmes nerveux qui duraient des heures entières"[86] a rendere ancora più evidente la somiglianza tra le due eroine:

> Les êtres faibles ne vivent que de terreurs et de pressentiments. Madame Delmare avait toutes les superstitions d'une créole nerveuse et maladive; certaines harmonies de la nuit, certains jeux de la lune faisaient croire à des certains événements, à de prochains malheureuses, et la nuit avait pour cette femme rêveuse et triste un langage tout de mystères et de fantômes qu'elle seule savait comprendre et traduire suivant ses craintes et ses souffrances[87].

Orfana di madre, come Ofelia, e vittima delle negligenze del padre, Indiana aveva mutuato dal contatto con gli schiavi una certa predisposizione all'accettazione passiva della sua sottomissione:

---

[83] Ivi, p. 135.

[84] Ivi, p. 123.

[85] La diciannovenne somiglia "à une fleure née d'hier qu'on fait éclore dans un vase gothique". Ivi, p. 89.

[86] Ivi, p. 129.

[87] Ivi, p. 96.

> Élevée au désert, négligée de son père, vivant au milieu des esclaves, pour qui elle n'avait d'autre secours, d'autre consolation que sa compassion et ses larmes, elle s'était habituée à dire: «Un jour viendra où tout sera changé dans ma vie, où je ferai du bien aux autres; un jour où l'on m'aimera, où, je donnerai tout mon cœur à celui qui me donnera le sien; en attendant, souffrons; taisons-nous, et gardons notre amour pour récompense à qui me délivrera». Ce libérateur, ce messie n'était pas venu; Indiana l'attendait encore[88].

Ironicamente Sand sottolinea come la liberazione femminile sia ancora legata, nell'immaginario della giovane, all'avvento di un "libérateur", di un "messia". Indiana credeva di averlo trovato in Raymon ma, vinta dalla disillusione cocente dell'abbandono, cerca la morte gettandosi in un fiume. Un gesto estremo con cui la protagonista si pone idealmente, al pari di Ofelia, nella schiera di quelle donne indolenti che, come dirà Simone De Beauvoir, non lottano veramente per la propria emancipazione, ma desiderano inconsciamente mantenere un atteggiamento di schiavitù e di passività nei confronti dell'uomo[89].

La morte per acqua e la passività di tale gesto si accorda, secondo Didier, alla estrema passività delle donne del romanzo, Noun prima e Indiana poi. L'attrazione di Madame Delmare per l'acqua è parte integrante della sua storia e delle sue origini di creola. Ma all'acqua intesa come "miraggio magnetico"[90] dell'oceano che Indiana attraversa per raggiungere la Francia, si sovrappone l'immagine di un luogo di morte. La protagonista è attirata verso quel riflesso di Noun annegata che le si presenta ogni qual volta si specchia nelle acque. Così, nella sua fuga da Parigi, mentre si trova a costeggiare la Senna, ne subisce anche la forte attrazione:

> Elle (...) continua à longer la rivière, absorbée dans une rêverie stupide, dans une méditation sans idées et poursuivant l'action sans but de marcher devant elle. Insensiblement elle se trouva au bord de l'eau qui charriait des

---

[88] Ivi, p. 122.

[89] Cfr. S. De Beauvoir, *Il Secondo sesso*, (tr. It. R. Cantini, Mario Andreose), Il Saggiatore, Milano, 1988 [1961], p. 704.

[90] G. Sand, *Indiana*, cit., p. 258.

> glaçons à ses pieds et les brisait avec un bruit sec et froid sur les pierres de la rive. Cette eau verdâtre exerçait une force attractive sur les sens d'Indiana. On s'accoutume aux idées terribles; à force de les admettre, on s'y plaît. Il y avait si longtemps que l'exemple du suicide de Noun apaisait les heures de son désespoir, qu'elle s'était fait du suicide une sorte de volupté tentatrice[91].

L'attrazione magnetica per la "volupté tentatrice" del suicidio per acqua si trasforma in "moment de vertige", un vortice indotto dal movimento dell'acqua stessa che simboleggia lo sprofondare di Indiana nella follia - una follia che la induce a seguire Noun ("J'ai voulu la suivre mais elle allait trop vite et je n'avais pas la force de marcher. C'était comme un cauchemar"[92]).

Nella sua ambivalenza, l'acqua è certamente un elemento strutturale del romanzo: da luogo di morte ("l'eau suicidaire"[93]) essa si tramuta in un rassicurante flusso materno bachelardiano ("l'eau nourricière"[94]), per poi divenire fonte di redenzione ("L'eau deviens baptismale"[95]). L'isola incontaminata di Bourbon[96] costituisce il rifugio dalla mondanità per Ralph e Indiana, oltre che uno sfondo ideale per il loro suicidio romantico. La diafana cascata da cui i giovani decidono di gettarsi diventa il luogo "le plus noble et le plus solennel" dove i due possono porre fine ai loro tormenti; è insieme il luogo dell'infanzia ("C'est là que nous avons passé les plus douces heures de notre enfance; c'est là qu'ensuite j'ai pleuré les chagrins les plus amers de ma vie") e della maturità che conduce alla scelta di una morte liberatrice ("c'est là que je voudrais, par une belle nuit de nos climats, m'ensevelir sous ces eaux pures, et descendre dans la tombe fraîche et fleurie qu'offre la profondeur du gouffre verdoyant"[97]). È

---

[91] Ivi, p. 235.

[92] Ivi, p. 237.

[93] B. Didier, *George Sand Ecrivain*, cit., p. 62

[94] Cfr. G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris, 1971, p. 88.

[95] B. Didier, *George Sand ècrivain*, cit., p. 82.

[96] È il luogo in cui Bernardin de Sainte-Pierre aveva ambientato *Paul et Virginie* e che Sand cita direttamente alla fine del romanzo.

[97] G. Sand, cit., p. 311.

una morte che, tuttavia, non si realizza, ma che rimane impressa nel lettore come unica vera conclusione del romanzo.

La terza e ultima analogia con l'eroina shakespeariana si coglie nel personaggio della cagna di Indiana, significativamente chiamata Ophélia. La "sotte bete", la stupida bestia, come la chiama Delmare, rappresenta per Indiana l'unica creatura fedele che l'aveva amata più di tutti e che muore per seguire la padrona in fuga dal vincolo coniugale. Simbolo di fedeltà, la cagna Ophélia muore nelle acque dell'oceano sotto i colpi dei remi della scialuppa che riconduce Madame Delmare dall'isola di Bourbon in Francia. Beatrice Didier mette l'accento sul processo di identificazione tra l'animale e la protagonista del romanzo. Il modo in cui il colonnello tratta l'animale nelle prime pagine del romanzo anticipa la misoginia e le violenze fisiche che la protagonista è costretta a subire dal marito nel corso della narrazione[98]. La veemenza verbale corrisponde solo in minima parte all'aggressività con la quale egli abitualmente punisce chi contravviene ai suoi ordini, come accade a M. Raymon de Ramière (ferito con un colpo di fucile mentre tenta di entrare furtivamente nella tenuta), o alla povera cagna di Indiana alla quale Delmare non risparmia crudeli colpi di frusta[99] - medesimo trattamento che rivolge alla moglie dopo aver scoperto le lettere d'amore che questa aveva scambiato con Raymon ("Alors, sans pouvoir articuler une parole, il la saisit par les cheveux, la renversa, et la frappa au front du talon de sa botte"[100]).

Le analogie con l'*Amleto* non si rintracciano solo nei personaggi femminili, ma anche in altri personaggi e nelle atmosfere di sorveglianza che permeano il romanzo e che sembrerebbero rimandare al clima di spionaggio che serpeggia nella corte di Elsinore. Il colonnello Delmare, marito autoritario, geloso e persino goffo nel suo terrore del tradimento coniugale, vigila costantemente sulla moglie che egli considera "un trésor

---

[98] "La solidarité qui existe entre M.me Delmare et Ophélia équivaut à une sorte d'identification". B. Didier, "Ophélie dans les chaines", cit., p. 90.

[99] "M. Delmare, tirant alors son fouet de chasse de la poche de sa veste, s'avanca d'un air menacant vers la pauvre Ophelia, qui se coucha à ses pieds en fermant les yeux et laissant échapper d'avance des cris de douleurs et de crainte". G. Sand, cit., p. 91.

[100] Ivi, p. 272.

fragile et prècieux”[101]. Come Polonio, Delmare è un personaggio così gretto da considerare la donna alla stregua di mero oggetto di possesso. È a lui che il narratore affida le tirate più misogine del romanzo (“les femmes son faites pour obéir et non pour conseiller [….]. Le diable soit des femmes”[102]).

Anche gli altri personaggi maschili non si sottraggono a un parallelismo con la figura di Amleto. Raymon, che gli occhi innamorati di Indiana vedono inizialmente come l’unico “liberatore” in grado di affrancarla dalla schiavitù impostale dal colonnello Delmare, si rivela essere un altro giogo psicologico a cui la giovane è sottomessa. Come Amleto, Raymon è un individuo pavido, “faible et bien pusillanime”[103], che maschera la propria inettitudine con l’arroganza e la misoginia nei confronti di Indiana: egli non solo rivendica il diritto di “regagner l'estime, sinon l'amour de cette femme” dopo averla abbandonata, ma vorrebbe persino “la dominer encore après l'avoir repoussée”[104]. Ma oltre ad Amleto Raymon viene paragonato ad altri due prototipi shakespeariani di doppiezza: Anna Page di *The Merry Wives of Windsor* e Iago[105]. Quest’ultimo, paradigma di comportamento maligno e ambiguo, si rivela personaggio autentico nelle azioni e falso nelle parole, “forzato com’è dalle convinzioni drammaturgiche ad andare a svelare di persona le pieghe nascoste del suo cuore tortuoso e profondo”[106].

Figure shakespeariane come le due appena menzionate, ma principalmente Ofelia e Amleto, assumono nel romanzo di Sand il significato di modelli comportamentali tanto da ammirare (e da celebrare in una riscrittura) quanto da superare. Sembrerebbe che alla scrittrice

---

[101] Ivi, p. 88.

[102] Ivi, p. 217.

[103] Ivi, p. 203.

[104] Ivi, p. 246.

[105] Ivi, p. 288.

[106] “Le vice ne se mire pas dans sa propre laideur, car il se ferait peur à lui-même, et le Yago de Shakspeare, personnage si vrai dans ses actions, est faux dans ses paroles, forcé qu'il est par nos conventions dramatiques de venir dévoiler lui-même les replis secrets de son coeur tortueux et profond”. Ivi, p. 292.

non interessi prendere le parti dell'uno o dell'altra, ma muovere una critica ai personaggi che prescinde da distinzioni di genere:

> La femme est imbécile par nature; il semblé que, pour contrebalancer l'éminente supériorité que ses délicates perceptions lui donnent sur nous, le ciel ait mis à dessein dans son cœur une vanité aveugle, une idiote crédulité. Il ne s'agit peut-être, pour s'emparer de cet être si subtil, si souple et si pénétrant, que de savoir manier la louange et chatouiller l'amour-propre. Parfois les hommes les plus incapables d'un ascendant quelconque sur les autres hommes en exercent un sans bornes sur l'esprit des femmes: la flatterie est le joug qui courbe si bas ces têtes ardentes et légères[107].

Il distanziamento che consente all'autrice di muovere critiche più o meno velate sia nei confronti dell'universo maschile sia di quello femminile - soverchiatore e ostile il primo, passivamente propenso alla subordinazione l'altro - avviene attraverso il punto di vista di un narratore *super partes*. Il sarcasmo impresso ad alcuni momenti della narrazione fa sì che i personaggi maschili appaiano velleitari e inetti, e quelli femminili anestetizzati e sottomessi. Con fare mordace, il narratore descrive le denigrazioni verbali e le violenze fisiche che Delmare impone a Indiana come semplici "incidenti domestici"[108] per ribadire quanto questi episodi siano l'epitome di una "systematique soumission"[109] che l'eroina sembra accettare senza obiezione alcuna:

> J'aimerai mon mari... Je tâcherai! Du moins je lui serai soumise, je le rendrai heureux en ne le contrariant jamais; tout ce qui peut exciter sa jalousie, je l'éviterai; car, maintenant, je sais ce qu'il faut croire de cette éloquence menteuse que les hommes savent dépenser avec nous. Je serai heureuse, peut-être, si Dieu prend pitié de mes douleurs, et s'il m'envoie bientôt la mort... [110].

---

[107] Ivi, p. 245.

[108] Ivi, p. 272.

[109] Ivi, p. 222.

[110] Ivi, p. 148.

Il carattere ibrido del narratore delinea così il profilo di un romanzo che non apre palesemente a istanze di emancipazione femminile, ma che opera piuttosto un'analisi accurata e lucida delle difficoltà degli esseri umani di affrancarsi ora dalle schiavitù morali, ora da vincoli materiali[111]. L'alternanza tra le digressioni polemiche del narratore intrusivo, incentrate sull'inefficacia e l'arrendevolezza femminile, e quelle in cui invece si rimette in discussione una virilità esclusivamente verbale permetterebbero anche di evitare un'assimilazione tra Indiana e George Sand. Si tratta di un'identificazione che alcuni critici hanno rilevato attraverso lo studio delle *Œuvres Autobiographiques* di Sand[112] e che tuttavia la scrittrice stessa aveva rinnegato esplicitamente[113]. L'ibridismo del narratore sembra riflettere piuttosto quella che Didier definisce "bisexualité de l'artiste"[114]. Non solo: dopo *Indiana*, Sand aveva rifiutato categoricamente l'appellativo di "femme auteur"[115] e aveva anche scelto di adottare un inedito pseudonimo maschile[116]. Pertanto *Indiana* segna contemporaneamente il battesimo letterario della scrittrice e la morte

---

[111] B. Didier, *Hommage a George Sand*, cit., p. 91.

[112] L'esempio più significativo che ha condotto alcuni studiosi a cercare elementi biografici nel romanzo è l'attrazione che la giovane scrittrice aveva provato per l'annegamento. In effetti, nel suo diario Sand aveva scritto: "Mon existence domestique était si morne, si endolorie, mon corps si irrité par une lutte continuelle contre l'accablement, mon cerveau si fatigué de pensées sérieuses trop précoces et de lectures trop absorbantes aussi pour mon âge, que j'arrivai à une maladie morale très grave: l'attrait du suicide. (...) Cela prenait la forme d'une idée fixe et frisait par moments la monomanie. C'était l'eau surtout qui m'attirait comme par un charme mystérieux. Je ne me promenais plus qu'au bord de la rivière, et, ne songeant plus à chercher les sites agréables, je la suivais machinalement, jusqu'à ce que j'eusse trouvé un endroit profond. Alors arrêtée sur le bord et comme enchainée par un aimant, je sentais dans ma tête comme une gaieté fébrile en me disant: comme c'est aise! Je n'aurais qu'un pas à faire". G. Sand, *Œuvres Autobiographiques*, t. I, Gallimard, Paris, 1978, p. 1094.

[113] "On n'a pas manqué de dire qu'Indiana était ma personne et mon histoire. Il n'en est rien. J'ai présenté beaucoup de types de femmes, et je crois que quand on aura lu cet exposé des impressions et des réflexions de ma vie, on verra bien que je ne me suis jamais mise en scène sous des traits féminins. Je suis trop romanesque pour avoir vu une héroïne de roman dans mon miroir". Ivi, tomo II, p. 160.

[114] P. Didier, *George Sand ècrivain*, PUF, Paris, 1998, pp. 43-44.

[115] Scrive George Sand a Charles Meure, 27 Gennaio 1832, in Correspondence tomo 2, p. 16: "Ne m'appelez donc jamais *femme auteur* ou je vous fais avaler mes cinqu volumes et vous ne vous en relèverez jamais. Ne m'affublez pas des ridicules que je fus, que j'évite». Citato in B. Diaz, "Présentation de Indiana" in G. Sand, *Œuvres Complètes* (sous la direction de Beatrice Didier), Paris, Honoré Champion Editeur, 2008, p. 9.

[116] *Indiana* è preceduto da *Rose et Blanche*, pubblicato nel 1831, scritto a due mani con Jules Sandeau e firmato J. Sand.

immaginaria di M.me Dudevant, e costituisce il primo legame identitario e simbolico tra la scrittrice e la sua opera[117]. A detta di Sand, il romanzo sancisce un "mariage entre le pauvre apprenti poéte que j'étais et l'humble muse qui m'avait consolée dans mes peines"[118]. La percezione di sé come apprendista letterata alle prese con "ecrivalleries"[119] privi di importanza si ritrova tanto nella prima *préface* all'edizione del 1832 di *Indiana* (in cui Sand introduceva il romanzo come un "oeuvre sans importance", "ouvrage destiné à faire peu de bruit", un "recit fort simple"[120]), quanto nelle lettere ad essa contemporanee ("Jusqu'ici je croyais travailler sans conséquence et ne mériter aucune attention"[121] scrisse a Charles Duvernet). Ma già nella prima *préface* è possibile scorgere da una parte una tendenza alla minimalizzazione del sé[122], dall'altra la ricerca di un'affermazione del proprio ruolo di donna letterata in un universo letterario prevalentemente patriarcale.

Si potrebbe ipotizzare che la scarsa fiducia riposta inizialmente nelle sue qualità letterarie abbia indotto la scrittrice a tentare di emulare il Bardo e di appropriarsi di una trama complessa già esplorata da Shakespeare e riproposta con successo nei teatri francesi dell'epoca[123]. La pubblicazione del romanzo e, come detto prima, la rinascita di George Sand come scrittrice si collocano in un momento in cui il culto romantico di Shakespeare in Francia era al suo culmine e in cui la rilettura del Bardo costituiva un tutt'uno con il desiderio di emularne il genio poetico.

---

[117] B. Diaz, "Présentation de Indiana", cit., pp. 9-11.

[118] G. Sand, "Histoire de ma vie" in G. Sand, *Œuvres Autobiographiques*, cit., t. II, p. 140.

[119] "Je vous avais defend de me parler de mes ecrivailleries", scrive Sand all'amico Charles Meure, in una lettera del 27 Gennaio 1832, in Corresponances, t. II, p. 15. Citato in B. Diaz, "Présentation", cit., p. 12.

[120] Cfr. "Préface" del 1832, in G. Sand, *Indiana*, cit., pp. 73-78.

[121] Lettera a Charles Duvernet, 6 luglio 1832, in Correspondence, t. II, p. 115. Citato in B. Diaz, "Présentation", cit., p. 12.

[122] Ivi, p. 22.

[123] Si ricorda che negli anni 1827-1828 a Parigi fu messo in scena *Amleto* con Miss Smithson nella parte di Ofelia e Charles Kemble nel ruolo del principe. Sembrerebbe plausibile che, pur non avendo personalmente assistito alla tournée teatrale di quegli anni, Sand frequentasse quel circuito di artisti, tra cui Delacroix e Alfred de Musset, che rimasero incantati dalla rappresentazione teatrale del dramma e in particolar modo dal ruolo di Ofelia.

Più che una rilettura, per Sand, *Indiana* sarebbe un "pastiche" [124] (come lei stessa scrive nel passaggio immediatamente successivo a quello in cui trova spazio la citazione di Anne Page e Iago), un segno della ripresa intertestuale di Shakespeare. Quello che sembrerebbe un romanzo "sans aucun plan, sans aucune theorie d'art ou de philosophie dans l'esprit", come ribadirà la scrittrice in una nota del 1852 pubblicata in occasione dell'uscita delle sue *Œuvres Illustrées* in nove volumi[125], si rivela in realtà un'opera *in fieri* soggetta a ben quattro revisioni da parte dell'autrice. Dopo un primo timido ingresso nella letteratura dei "padri", Sand troverebbe la propria cifra stilistica a seguito di numerose riedizioni e stesure del romanzo. Nelle *prefazioni* alle edizioni successive si scorge una nuova considerazione che l'autrice ha del proprio potere letterario: " J'ai écrit Indiana avec le sentiment non raisonné, il est vrai, mais profonde et légitime de l'injustice et de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et la société"[126].

Si può supporre che l'esigenza di superare una prima fase d'identificazione con il Bardo e con i modelli femminili dei suoi drammi abbia posto a George Sand degli interrogativi sulle dinamiche patriarcali che campeggiano tanto nel dramma quanto nella società francese in cui lei stessa vive. Le ingiustizie legate alle convenzioni sociali che nella Francia del primo Ottocento relegavano la donna a ruolo di subordinata del marito, come accadeva nell'Inghilterra "early modern" di Shakespeare, avrebbero indotto Sand a riscrivere la storia di Ofelia nel tentativo di dare voce ai silenzi cui il femminile era costretto. Attraverso echi, rimandi, *trompe l'œil*, demistificazioni e sdoppiamenti, Sand sembrerebbe appropriarsi dell'eroina dell'*Amleto* per contrastare la pedissequa e convenzionale rappresentazione di un ideale negativo di femminilità

---

[124] G. Sand, *Indiana*, cit., p. 292.

[125] B. Diaz, cit., pp. 46-57. L'edizione cui si fa riferimento è l'ultima versione edita dall'autrice nel 1861.

[126] G. Sand, "Prèface de l'Edition de 1842" in G. Sand, *Indiana*, cit., p. 85.

rintracciabile nel dramma shakespeariano[127] e per sfidare, attraverso una voce narrante neutrale, la paradossale tendenza di un'epoca così rivoluzionaria come quella romantica francese a sopprimere ogni forma di pensiero non ortodosso sulla questione femminile.

L'influenza di Shakespeare emergerà in un altro romanzo di Sand, *La pétite Fadette* (1848), ispirato a *The taming of the Shrew*. Inoltre la scrittrice si impegnò in una versione francese di *As You like it* dal titolo *Comme il vous plaira* rappresentata alla Comédie Française nel 1856[128]. Nella "préface" al dramma da lei tradotto e rivisitato, l'autrice esprime l'esigenza di conformare lo stile e le irregolarità shakespeariane al gusto teatrale dell'epoca e di proporre un genere di teatro idealista e psicologico che unisca lirismo ideale a realismo moraleggiante senza scadere in una forma di *divertissement* disimpegnato. Sand è consapevole di non poter tradurre letteralmente Shakespeare per il teatro[129], dal momento che "les traductions libres, et meme les traductions soi-disant littérales sont une suite d'alterations et d'arrangements. C'est à ce prix que Shakespeare a été connu en partie et sera connu entierement chez nous[130]". La necessità di adattare "le divin Shakespeare", come lo aveva definito lei stessa[131], e di "mettre quelques vetement d'emprunt sur le colosse" non costituisce né profanazione né oltraggio al Bardo, ma piuttosto "un hommage rendu a l'impossibilité de le vetir à la française avec des habits assez grands et assez pompeux pour lui"[132]. Si tratta di un'idea di traduzione divulgativa di Shakespeare, a discapito di una ripresa purista

---

[127] Secondo quanto scrive Aimée Boutin, l'interesse per le eroine shakespeariane manifestato da alcune scrittrici francesi di epoca romantica come George Sand, Marceline Desbordes-Valmore e Amable Tastu andrebbe oltre la ricerca di un mero ideale di femminilità. Cfr. A. Boutin, "Shakespeare, Women, and French Romanticism", *Modern Language Quarterly*, 65, n° 4 (Dicembre 2004), pp. 505-529.

[128] Cfr. J. Vest, *The French face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire,* University Press of America, Lanham, 1989, p. 143.

[129] G. Sand, "Preface à *Comme il vous plaira*", in *George Sand Critique 1833-1876* (sous la direction de C. Planté), Éditions du Lerot, Tussan, 2006, p. 458.

[130] Ivi, p. 459.

[131] Ivi, p. 459, p. 461.

[132] Ivi, p. 460.

delle sue opere, che aveva visto impegnata una scrittrice cara a Sand, M.me de Staël[133].

Il rapporto tra Sand e Shakespeare non si realizza solo nelle riprese intertestuali, gli adattamenti e le traduzioni, ma anche nella produzione critica della studiosa. Circa una decina di anni dopo la pubblicazione di *Indiana* Sand, ormai scrittrice affermata, tornò ad *Amleto* con la nuova consapevolezza del suo ruolo di critico letterario, e pubblicò un breve saggio dal titolo "Hamlet" nell'*Almanach du mois* nel febbraio 1845, poco dopo aver assistito alla performance in lingua inglese dell'*Amleto* messo in scena da Charles Macready il 18 dicembre 1844[134]. Secondo quanto scrive l'autrice in una lettera di congratulazioni inviata all'attore, l'*Amleto* appena messo in scena a Parigi sarebbe stato il primo cui avesse mai assistito e che le avesse fatto comprendere veramente il dramma: "Je n'avais jamais vu jouer *Hamlet,* et je ne pensais pas qu'on pût représenter devant moi un tel personnage sans altérer l'idéal que je m'étais fait (...) C'est vous qui me l'avez fait sentir pour la première fois"[135]. In questo articolo Sand si rivolge ad Amleto in forma di dialogo (avendo in mente, forse, l'amico Macready) per difenderne la follia "reale". La scrittrice ritiene, infatti, che il comportamento arrogante del protagonista nei confronti di Ofelia non sia altro che il risultato del suo animo inquieto e disperato:

> Lorsque tu te demandes ce que c'est qu'*être ou n'être pas, mourir ou dormir... ou rêver!...* tu ne vois pas Ophélia agenouillée près de toi; et lorsque tu songes au destin d'Alexandre et au néant de la gloire, en soulevant le crâne d'Yorick, tu ne te souviens pas du meurtre que tu as commis, et de ton

---

[133] Sulla traduzione e l'appropriazione dei drammi shakespeariani da parte di M.me de Staël si veda M. Pennacchia, "La nazione a teatro", in *EAD, Tracce del moderno nel teatro di Shakespeare*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008, pp. 61-75. Si veda anche della stessa autrice, *Il mito di Corinne: viaggio in Italia e genio femminile in Anna Jameson, Margaret Fuller e George Eliot*, Carocci, Roma, 2001.

[134] Cfr. O. Bara, "Introduction à *Hamlet* de George Sand", C. Planté (sous la direction de), *George Sand Critique 1833-1876*, cit.p. 321.

[135] Lettera di G. Sand a C. Macready del 13 Febbraio 1845, in *Correspondance*, VI, p. 776, citato in Ivi, p. 322.

amante que tu as rendue folle. Tu n'as même pas songé à t'enquérir de son sort; tu ne te doutes pas que c'est sa fosse que tu regardes creuser[136].

Sand sembra quasi appellarsi ad Amleto nell'intento di costringerlo a rivalutare la sua follia ai fini degli esiti tragici che questa ha su Ofelia: l'eroe "uccide" la giovane con la forza del suo linguaggio mordace e criminale. Per tale motivo, la scrittrice alterna la terza persona al "tu" con cui si appella liricamente all'eroe, e torna così al suo ruolo di critico letterario distaccato nei confronti di un eroe che sembra non riuscire più a riconoscere ("Le noble Hamlet brise la frêle Ophélia en brisant l'amour dans son propre sein, et il ne comprend pas qu'il la tue. Il ne la reconnaît que dans son linceul, et ses regrets disent sa surprise et son repentir"[137]).

Amleto allontana da sé Ofelia nello stesso modo folle e impetuoso con cui scuote l'orgoglio di sua madre e insulta Laerte al funerale dell'amata. Ma come per Madame De Staël la follia di Amleto costituiva universalmente "le plus beau naufrage de la nature morale, quand la tempête de la vie surpasse ses forces"[138], così per Sand "la folie est toujours ou si repoussante, ou si navrante, que nous en détournons les yeux avec effroi"[139]. La follia di Ofelia, però, non possiede per la scrittrice il dono di interessare lo spettatore perché è un "délire (...) trop complet, bien qu'inoffensif (...). Ce n'est là qu'une douleur toute personnelle"[140]. È un dolore tutto personale e imperscrutabile quello sofferto da Ofelia, ed è un dolore tutto femminile che si propaga, attraverso le acque mortali tentatrici del romanzo giovanile *Indiana*, e che si rifrange nelle storie di Noun, della cagna, e della protagonista.

L'insondabilità di Ofelia e del femminile era questione su cui Sand si era interrogata nel momento della stesura embrionale del romanzo.

---

[136] G. Sand, "Hamlet", in *George Sand illustré par Tony Johannot et Maurice Sand. La Dernière Aldini. Le Poème de Myrza. Préface et notice nouvelle. Hamlet*, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, Paris, 1867, p. 63.

[137] Ivi, p. 64.

[138] M.me De Staël, *De la littérature*, J. Goldzink e G. Gengembre (sous la dir. de), GF Flammarion, Paris, 1991, p. 227.

[139] G. Sand, "Hamlet", cit., p. 63.

[140] *Ibid.*

All'amico Emile Regnault la scrittice aveva confidato le difficoltà incontrate nella costruzione dell'eroina:

> Je crois que ma Noémi [primo nome provvisorio affidato alla protagonista, poi sostituito] c'est la femme typique, faible et forte, fatiguée du poids de l'air, et capable de porter le ciel, timide dans la courante de la vie, audacieuse les jours de bataille [...]. Voilà, je crois la femme en général, un incroyable mélange de faiblesse et d'énergie, de grandeur et de petitesse, un être toujours composé de deux natures opposées, tantôt sublime, tantôt misérable, habile à tromper et facile à l'être[141].

Il binomio "donna forte e debole", risultato di "due nature opposte" tanto sublimi quanto miserabili, rappresenta il nucleo di un romanzo su cui aleggia il personaggio Ofelia, emblema di amore passionale e di sofferenza al femminile abbracciato dagli scrittori romantici. Nella sua opera, la scrittrice francese dà vita ad un binomio di personaggi speculari, Noun e Indiana, depositari di destini differenti. Questa scomposizione della figura di Ofelia in due personaggi femminili sembra riflettere la doppiezza insondabile dell'eroina shakespeariana.

4.3 La "perverse Ophélie" della Francia *fin de siécle*: Renée Vivien

Nella seconda metà del XIX secolo Ofelia trova, nel panorama letterario e artistico francese uno spazio privilegiato che premia la sua indipendenza rispetto al testo shakespeariano, e subisce, verso la fine del secolo, un processo di mitizzazione sia letteraria che estetica. Vittima delle forze patriarcali che la inducono alla follia e al suicidio, Ofelia incarna l'icona di donna autodistruttiva[142] da cui Renée Vivien era affascinata.

Nata a Londra l'11 giugno 1877 da madre americana e padre inglese, Pauline Mary Tarn, nome di battesimo della poetessa, mostra sin

---

[141] Lettera a Emile Regnault (27 Febbraio 1832), *Correspondance*, II, p. 48. Citato in G. Sand, *Oeuvres Completes*, cit., p. 18.

[142] B. Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture,* Oxford University Press, New York, 1986.

dai primi anni di vita una viva insofferenza per la madre patria e la lingua madre, l'inglese. La scelta, presa già da bambina, di parlare e scrivere poesie in francese dimostra la volontà di Vivien di separarsi dal contesto culturale a cui apparteneva per nascita. In particolare, quel disprezzo per l'Inghilterra, un "pays etrangér"[143] nel quale era nata e cresciuta, la pone sin da subito in una condizione di esilio e di estraneità. Il biografo della scrittrice, Jean-Paul Goujon, scrive che la passione francofila le fu trasmessa dalla madre, che mal soffriva l'Inghilterra e che spinse la famiglia a trasferirsi a Parigi. Qui Vivien entrò da subito in contatto con certe sensibilità decadenti di poeti simbolisti come Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e altri che incuriosivano e stimolavano l'immaginario poetico della giovane scrittrice.

A causa della morte prematura del padre nel 1886, la famiglia fu costretta a tornare in Inghilterra, un luogo estraneo a Renée in cui la giovane si sentiva in esilio forzato. In un poema intitolato "Nous nous sommes assises" la poetessa avrebbe descritto la sua condizione di esule e avrebbe posto l'accento sulla sua diffidenza nei confronti della lingua "materna":

Ma douce, nous étions comme deux exilées,
Et nous portions en nous nos âmes désolées.

L'air de l'aurore était plis lancinant qu'un mal…
Nul ne savait parler le langage natal…[144].

Come scrive Bessou, la questione della lingua per Renèe Vivien è indissociabile da quella della patria o della "matrie"[145]: il ritorno in Inghilterra fu un grave trauma per Pauline, come testimoniano i diari e le lettere che l'adolescente scrisse in quel periodo[146]. Il senso di cattività e di

---

[143] J.-P. Goujon, *Tes Blessures sont plus douces que leur caresse. Vie de Renée Vivien,* Paris, Régine Deforges, 1989, p. 57.

[144] R. Vivien, *Poèmes 1901-1910*, ErosOnyx edition, Paris, 2009, p. 205.

[145] M-A. Bartholomot Bessou, *L'imaginaire du Féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, Cahier Romantique 10, Presses Universitaire Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2004, p. 34.

[146] Cfr. J.-P. Goujon, *Tes Blessures,* cit., pp. 56-57.

costrizione in una terra che non le apparteneva le rimarrà fino al compimento dei ventuno anni, quando poté finalmente fare ritorno in Francia. Ciò che alimentava in Renée Vivien un odio così radicato per l'Inghilterra era indubbiamente l'imperante vittorianesimo che pervadeva la cultura inglese di inizio novecento, il conservatorismo, la bieca morale antifemminile, la considerazione della donna come "abietto" assoggettato al volere maschile. Secondo Jean-Paul Goujon la scelta della lingua francese ha una matrice psicanalitica, e può essere letta alla luce del rifiuto di quella figura materna che avrebbe trascurato la giovane Mary Pauline. Contrariamente a quanto sostiene il biografo della scrittrice, sembrerebbe che il rifiuto di Vivien per la lingua inglese possa essere ricondotto psicanaliticamente all'esigenza non di rigettare l'ordine linguistico materno, bensì quello paterno e la restrittiva moralità patriarcale vittoriana incarnati proprio dalla figura del padre[147].

Pubblicando prima sotto lo pseudonimo francese di R. Vivien, nascondendo così ogni possibile riferimento al nome femminile dell'autore, e svelandolo solo in seguito, la poetessa inglese voleva porre l'accento sulla sua duplice nascita: Re-née, infatti, in francese significa "nata di nuovo", e anche il cognome "Vivien" allude a una rinascita. Eppure, la scrittrice non rifiutò mai completamente la cultura inglese, come rivela l'interesse per autori quali Shakespeare, Milton, Shelley, Keats, Swinburne, Rossetti e altri. Ma oltre ad autori del canone letterario inglese la scrittrice si mostra affascinata anche da personaggi storici, tra i quali Anne Boleyn. Infatti, poco prima di morire, nel 1909, Vivien si dedicò alla stesura di un romanzo dal titolo *Anne Boleyn*, rimasto poi incompiuto, incentrato su questa controversa figura femminile del panorama storico inglese. Per Vivien, l'assassinio di Anna Bolena rappresenterebbe il paradigma del martirio femminile, oltre che lo specchio di una società *early modern* in cui il patriarcato regnava incontrastato. È chiaro il parallelismo che l'autrice propone tra la monarchia di Enrico VIII e le restrittive regole di una società vittoriana in cui la legge dei padri era indiscussa. Secondo quanto riporta Karla Jay,

[147] T. L. Engelking, "Renèe Vivien and the Ladies of the Lake", *Nineteenth Century French Studies,* 30, 3-4, Spring-Summer, 2002, p. 365.

l'interesse Vivien per la storia di Anna Bolena fu alimentato dalla pubblicazione, nei primi anni del ventesimo secolo, di due biografie: una di Mary Strickland e l'altra di W.H. Dixon[148]. Curiosamente, la scrittrice chiese all'amico Charles-Brun di tradurre per lei le due biografie in francese, come se non fosse più in grado di leggerle nella sua lingua natia[149].

Il bilinguismo e il biculturalismo di Vivien permeano la scrittura di Vivien sia in forma di ripresa intertestuale, sia di traduzione e riscrittura. Shakespeare fu uno degli autori più saccheggiati da Vivien: re Lear compare un poema intitolato "Sous le Rafale", così come Desdemona, Macbeth, e Amleto in un romanzo in prosa dal titolo *L'être double*. L'agone poetico con il Bardo sembra presentarsi anche in alcuni "Sonnets imitant Shakespeare"[150] in cui Vivien non traduce soltanto versi tratti dai sonetti shakespeariani ma se ne appropria imitandoli in maniera creativa e innovativa. Il confronto con un padre letterario così irraggiungibile e soverchiante causerebbe quella che Bloom definisce "angoscia dell'influenza"; ma come sottolineano Gilbert and Gubar "the female poet does not experience the 'anxiety of influence' in the same way that her male counterpart would", perché l'angoscia, nella donna letterata ottocentesca, si trasforma in " 'anxiety of authorship' - a radical fear that she cannot create, that because she can never become a 'precursor', the act of writing will isolate or destroy her"[151]. In effetti il conflitto interiore dovuto al senso di inferiorità provato dalle scrittrici nei confronti dell'autorità letteraria maschile e la volontà di ottenere l'emancipazione e il riconoscimento delle loro qualità letterarie poteva molto spesso renderle sofferenti sia da un punto di vista fisico sia psicologico: malattie come l'anoressia erano molto frequenti tra le scrittrici ottocentesche. Anche

---

[148] K. Jay, *The Amazon and the Page*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, p. 48

[149] J.-P. Goujon, "Un livre inédit de Renée Vivien: Anne Boleyn", *Bulletin du Bibliophile*, II (1977), p. 144.

[150] R. Vivien, *Poésies Complétes,* J.-P. Goujon (a cura di), Régine Deforges, Paris, 1986, pp. 368-371.

[151] S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven and London, 2000 [1979], pp. 48-49.

Vivien lottò a lungo contro gli impulsi autodistruttivi che la portarono poi alla morte. Aveva, infatti, più volte tentato di suicidarsi, rifiutando il cibo e abusando di alcol e droghe[152]. La sua condizione di scrittrice subalterna alla letteratura dei padri, oltre che gli ostacoli incontrati nel rendere nota la sua omosessualità a una società radicalmente omofoba, potrebbero aver influito sul desiderio di morte che è tanto presente nella vita della scrittrice quanto nella sua creazione letteraria. Come scrive Teresa Campi, la morte, così a lungo attesa e agognata, restituiva all'artista il ricongiungimento con il suo doppio, la vita:

> Con la scrittura la poetessa mise in atto quel prolungamento seduttivo con cui tentò di abbracciare l'una con l'altra, se stessa, in una sorta di autoerotismo: la poesia fu per Renée Vivien il luogo dove Pauline Tarn e Renée Vivien si incontrarono[153].

Solo con la morte l'io sdoppiato di Pauline-Renée si ricompone, come un'immagine infranta ricompone i propri riflessi, un'ombra che, "comme un reproche"[154], la segue e l'ossessiona. Solo con il suicidio la poetessa poteva così ricongiungersi con l'estetica del corpo morto femminile, quello di Violette (la giovane amica d'infanzia morta precocemente), che tanto aveva amato[155].

Eroine letterarie e figure mitologiche legate all'immagine di acqua mortale, tra cui Saffo, Vivien, ninfe, sirene, Ondine e soprattutto Ofelia, popolano l'immaginario poetico della poetessa anglo-francese. L'annegamento, secondo Eymard, costituirebbe il tema per eccellenza dell'intera produzione poetica di Vivien[156] nella quale compaiono numerose rappresentazioni di morte per acqua al femminile ispirate alla

---

[152] M. Perrin, *Renée Vivien, le corps exsangue: de l'anorexie mentale à la création littéraire*, L'Harmattan, Paris, 2003.

[153] T. Campi, *Sul ritmo saffico: la vita e le opere di Renée Vivien,* Roma, Bulzoni, 1983, pp. 96-97.

[154] R. Vivien, "Chansons pour mon ombre", *Ead., Chansons pour mon ombre*, Lemerre, Paris, 1907, p. 2.

[155] T. Campi, cit., p. 96.

[156] J. Eymard, *Ophélie ou le narcissisme au féminin*, Minard, Paris, 1977, p. 107.

pittura preraffaellita[157]. Precursori dell'estetica simbolista e di un certo gusto decadente, i Preraffaelliti contribuirono a rigenerare, oltre al mito delle leggende arturiane di Vivien, Elaine e della Lady of Shalott, anche l'iconografia di Ofelia. L'eroina shakespeariana divenne per Vivien una di quelle icone pittoriche di cui molti artisti e pittori come Millais, Hughes e Waterhouse subirono il fascino connesso alla follia e alla morte per acqua. Inoltre, figure ermafroditiche e dalle sembianze di sirena che campeggiano nelle poesie di Vivien sembrano trovare un corrispettivo pittorico nei dipinti di Burne-Jones, come hanno notato Gilbert e Gubar[158]. La sirena, secondo Nina Auerbach, "exemplifies the secrecy and spiritual ambiguity of woman's ascribed powers"[159]; una fanciulla "mermaidlike", come Ofelia, (così la definisce Gertrude nel raccontare le vesti della fanciulla che si riempiono sotto il peso dell'acqua) produce una sorta di fascinazione nell'immaginario poetico di Renée Vivien.

Vita e opera di Vivien non possono considerarsi indivisibili, perché, come scrive Teresa Campi, la scrittrice "fece confluire la sua stessa esistenza interamente nell'opera poetica e l'opera penetrò nelle sue viscere fino al punto di assorbire completamente l'esistenza"[160]. Così, la poetessa sembrava aver interiorizzato e fatta propria l'esperienza fittizia di Ofelia, trasformando la propria condizione di "morta-vivente" in morte estetizzata. Il suicidio, inteso come atto di scrittura che si realizza attraverso il corpo, diventerebbe in Vivien un atto di "self-textualization"[161]. Vivien voleva trasformare il proprio corpo morto in oggetto estetico, quello che Edgar Allan Poe aveva definito "the most

---

[157] Si veda l'articolo di T. L. Engelking, "The lady of the lakes", cit.

[158] S. Gilbert, S. Gubar, "No man's Land: the Place of the Woman Writer in the Twentieth Century". In Vol. 1, *The war of the Words*. Yale University Press, New Haven, 1988, p. 242 and ff.

[159] N. Auerbach, *The Woman and the demon,* Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London, 1982, p. 8.

[160] T. Campi, *Sul ritmo saffico: la vita e le opere di Renée Vivien* , Bulzoni, Roma, 1983, p. 26.

[161] E. Bronfen, *Over her dead body: Death, Femininity and Aesthetic,* Manchester University Press, Manchester and New York, 1992, p. 153.

poetical topic in the world"[162]. A legare Vivien e Ofelia a doppio filo è dunque l'arte, e l'eroina shakespeariana combina la poetica della poetessa con la sua biografia. Come l'eroina shakespeariana a cui dedicò molti dei suoi versi, Vivien diede disposizioni affinché, in occasione del suo funerale, fosse vestita di bianco; chiese inoltre che la sua tomba fosse ricoperta di violette. Questi fiori amati dall'artista (che era soprannominata, infatti, "la dame aux violettes") costituiscono il segno distintivo attraverso il quale Vivien sembrerebbe sancire quel patto con Ofelia, con l'auspicio che, come si augura Laerte prono sulla tomba della sorella, "from her fair and unpolluted flesh/May violets spring"[163].

Vivien vive una sorta di "ofelizzazione" estetica: sembrava, infatti, percepire se stessa come un'Ofelia autodistruttiva. L'eroina dell'*Amleto* diventa non solo tema pervasivo della sua opera poetica, ma anche modello estetico di morte femminile da emulare. Prima di Vivien altre figure femminili erano rimaste intrappolate nella "tela" di Ofelia: basti pensare a Elizabeth Siddal, modella che aveva prestato il volto e il corpo a Millais per il celeberrimo dipinto che ritrae gli ultimi istanti di vita dell'eroina shakespeariana. Al pari di Elizabeth Siddal, che morì per un eccesso di laudano utilizzato per placare i dolori di una polmonite pregressa (causata dalla eccessiva esposizione alle acque gelide della vasca in cui aveva posato per ore sotto lo sguardo del pittore), Vivien pose fine ai tormenti fisici della polmonite con una miscela letale di laudano e alcol[164]. Tutta l'esistenza di Vivien era caratterizzata da tendenze suicide e da una predisposizione alla follia che sembra accomunarla con l'eroina shakespeariana. Come Ofelia "speak things in doubt/ that carry but half sense" (*Hamlet*, 4, 5, 7-8) e diventa, nella sua demenza, una creatura "divided from herself and her fair judgement" (*Hamlet*, 4, 5, 84-85), così Vivien appare vinta dall'ossessione per la follia e la morte che l'avevano da sempre attanagliata. Nella sua autobiografia

---

[162] E. A. Poe, "The Philosophy of Composition", in A. H. Quinn (ed), *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe, with selections from his critical readings,* Alfred A. Knopf, New York, 1951, vol. 2, p. 982.

[163] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 427 (5, 1, 228-230).

[164] M. Perrin, cit.

romanzata dal titolo *Une femme m'apparut* Vivien si domanda "D'où me vient cette passion singulière pour la folie et pour le suicide, alors que je ne possède ni assez d'imagination pour l'une, ni assez de courage pour l'autre ? Je ne sais…"[165]. Ofelia certamente occupa un posto privilegiato nell'immaginario poetico della scrittrice perché nutre l'immaginario di morte per acqua a cui Vivien stessa era legata. Ma ciò che di Ofelia sembra attrarre la poetessa è l'ambiguità e la doppiezza che è possibile rintracciare anche nell'io diviso della giovane poetessa.

Uno dei primi tentativi poetici di riscriverne la storia, "La chanson d'Ophélie" (1894), rileva il chiaro influsso dell'ipotesto shakespeariano; un ipotesto, che, tuttavia, è filtrato da altri testi a loro volta influenzati da Shakespeare: in questa ballata, oltre al Bardo, campeggia infatti la presenza di autori francesi del secondo Ottocento come Banville[166] e Rimbaud[167] che si cimentarono nella riscrittura di Ofelia. La descrizione di Ofelia che traccia Vivien in questa "chanson" risulta a Talma Lea Engelking piuttosto convenzionale perché non raggiunge "the subversive turn some of [Vivien's] more mature prose and Sapphic poetry would take"[168]. Come si avrà modo di vedere, la poesia rivela, tuttavia, sensibilità decadenti ed elementi della poetica di Vivien che, sebbene ancora in forma embrionale, costituiscono il nodo critico delle successive riscritture di Ofelia da parte dell'artista.

Elle chante, Ophélie, en tressant des couronnes
De ces petites fleurs que les champs verts nous donnent
Tout parfum, toute fraîcheur, en leur simplicité
Et le soleil sourit à sa jeune beauté.
Elle chante, inconsciente, en sa douce folie,
L'âme ne sourit plus dans les yeux d'Ophélie

---

[165] R. Vivien, *Une femme m'apparut*, Lemerre, Paris, 1904, p. 180.

[166] Da "La Voie lactée" (1843): Qui, répétant tout bas les chansons d'Ophélie/ Ne retrouve des pleurs pour sa douce folie?; da "Mascarades" (1846) : Que la pâle Ophélie/ En sa mélancolie/ Cueille dans les roseaux/ Les fleurs des eaux!; "A Henri Murger" (1846): Comme l'autre Ophélie/ Dont la douce folie/ S'endort en murmurant/Dans le torrent./ Pâle, déchevelée/ Et dans l'onde étoilée/ Éparpillant encore/ Ses tresses d'or".

[167] Poesia dal titolo "Ophélie", 1870. A. Rimbaud, *Tutte le poesie*, (trad. it. Laura Mazza), Newton Compton, Roma, 2007, pp. pp. 54-57.

[168] T. L. Engelking, cit., p. 373.

Elle chante, inconsciente, une étrange chanson
Son léger pas parait la fuite d'un rayon
Tandis que le printemps autour d'elle rayonne
Elle chante en tressant sa dernière couronne

Et la blonde Ophélie errante au bord de l'eau
Ne sait que son pied effleure son tombeau

Près d'un fleuve, se penche en pleurant un vieux saule.
Comme un petit enfant qui monte sur l'épaule
De son aïeul souriant, ne craignant nul danger,
Elle monte sur l'arbre – un corps souple et léger.
Capricieuse elle veut, sur la branche ployante,
Suspendre sa couronne humble mais odorante
Et toujours en chantant sur les rameaux pleureurs
Elle monte, elle veut y suspendre ses fleurs

Mais un rameau se brise… Hélas la vierge tombe
L'eau souriante devient en un instant sa tombe

Mais ses blancs vêtements la soutiennent encore
Comme le cygne après son dernier essor
A l'heure de sa mort chante son chant suprême,
Avant de disparaitre, Ophélie de même
Flottante encore sur l'eau, chante son dernier chant.

Et nul ne voit sa mort sauf le saule penchant
Hélas! Bientôt finit cette chanson étrange,
En un long dernier râle étouffé sous la fange.

Puissè-je ainsi mourir, les mains pleines de fleures
En chantant jusqu'au bout, sans larmes, sans terreur
Chantant jusqu'à ma mort, entrainée quand même
Par le fleuve inconnu, mystérieux et suprême
Par le fleuve funèbre où va l'homme banni
Par le fleuve profond qui mène à l'infini[169].

[169] R. Vivien, "La chanson d'Ophélie" ("poèmes retrouves", 1894), *Poésies Complétes*, cit., pp. 434-435.

Nella prima strofa Vivien descrive il momento in cui Ofelia vaga nelle oscurità della natura in cerca di fiori da intrecciare. Ormai incosciente perché il suo io è già frammentato e sdoppiato, la fanciulla va inconsapevolmente incontro alla morte cantando una canzone "ètrange", bizzarra e confusa come il suo io folle. Sebbene la follia venga solo menzionata, è l'uso di consonanti sonore ("tressant", "incosciente") a indurre nel lettore la consapevolezza della discesa della fanciulla nel turbinio della pazzia. La semplicità e la freschezza dei fiori costituiscono il correlativo oggettivo delle qualità di Ofelia che, come una ninfa, volteggia nell'aria e incede con passi leggeri verso la fine, raggiante come un raggio di sole che irradia ("rayonne") la natura in primavera. Ma già alla metà della prima strofa avviene un'inversione: l'anima non sorride più e gli occhi di Ofelia riflettono la sofferenza sella natura con cui l'eroina si fonde. Il sottile passaggio dalla freschezza primaverile alla morte è reso grazie alla rima baciata che unisce il verbo "rayonne" e il sostantivo "couronne". Quest'ultima parola evoca la corona mortuaria che adornerà la tomba di colei che Laerte definisce "rose of May".

Nel distico che segue Vivien introduce l'acqua, l'altro elemento che, insieme ai fiori, costituisce l'essenza precipua di Ofelia. Non si tratta, tuttavia, di un'acqua vitale ma di un'acqua di morte perché rappresenta la tomba dell'eroina shakespeariana: "Elle ne sait pas que son pied effleure son tombeau". La rima baciata tra le parole "eau" e "tombeau" coniuga il tema di acqua e morte. La seconda strofa ricalca l'originale shakespeariano: Ofelia "se penche", si allunga sul salice che la mantiene ancora in vita, come un "petit enfant" che si arrampica sulle spalle del padre e da cui dovrà distaccarsi. Con questa similitudine Vivien rende ben chiara l'idea dell'appropriazione e del rapporto con il padre letterario, Shakespeare. L'Ofelia di Vivien si immedesima con l'albero come se ne facesse lei stessa parte, in una fusione panica e totalizzante con la natura. Il corpo che si arrampica sul salice come un bambino viene descritto come "souple" e "legér", leggero e snello, ma l'aggettivo "souple" rimanda anche alla docilità di Ofelia.

Il verbo "suspendre" che divide il poema in due esatte metà appare in posizione evidenziata a rimarcare la dimensione atemporale della

storia di Ofelia e l'universalità delle sofferenze umane. Come nella poesia di Rimbaud dedicata all'eroina shakespeariana Ofelia simboleggia le umane angosce ("Voici plus de mille ans que la triste Ophélie/Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir/Voici plus de mille ans que sa douce folie/Murmure sa romance à la brise du soir"[170]), così in Vivien la giovane diventa epitome di una sofferenza al femminile eterna. La dimensione atemporale e universale del destino rovinoso di Ofelia è resa attraverso il tempo presente e le forme gerundive ("en tressant", "en chantant", "flottant") che accompagnano il momento corrente prolungandolo in una dimensione infinita. L'uso del presente cristallizza l'attimo fugace del trapasso, negando ogni possibilità di compatimento nostalgico: in questo modo Vivien renderebbe in versi la fissità della morte di Ofelia che Millais aveva realizzato in pittura.

L'inversione introdotta nel distico successivo dalla congiunzione avversativa "mais" avvia la canzone al suo tragico epilogo: il ramo si spezza, la fanciulla cade nel fiume. La polisemia del termine francese "tombe" in posizione anaforica rende ancor più serrata l'associazione tra la caduta di Ofelia (morale e fisica) e la tomba. Come un cigno, che prima dell'estremo volo canta la sua ultima melodia, l'eroina fluttua nelle acque cantando un "étrange chanson". Ma nessuno è testimone della sua morte ("nul ne voit sa mort"), né Gertrude, così come invece alluso nel dramma di Shakespeare, né il poeta "veggente" a cui si rivolgeva Rimbaud nell'ultima strofa della sua ballata ("Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles/Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis;/Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,/La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys"[171]). Solo il salice, non più "pleurant" ma "penchant", è ricurvo ad osservarla mentre sprofonda. E presto la "chanson etrange" di Ofelia, al pari della "Chanson" di Vivien, si avvia all'epilogo, trasformandosi in ultimo rantolo di morte ("râle") che soccombe al fango (la "fange") - la "muddy death" di shakespeariana memoria.

---

[170] A. Rimbaud, " Ophélie", *Tutte le poesie*, cit., p. 54.

[171] Ivi, p. 56.

La voce dell'eroina non emerge mai in questa poesia, eppure vibra nell'uso abbondante delle consonanti liquide (in parole come "tressant", "errante", "effleure") che non solo riproducono il movimento dell'acqua in cui Ofelia affonda, ma che ricordano anche la presente voce femminile della poetessa "pareille à l'eau courante"[172]. Affonda Ofelia, emerge Vivien: negli ultimi sei versi la ripresa intertestuale di Shakespeare cede il passo all'autocommiserazione lirica della poetessa. Vivien invoca per sé una morte simile a quella dell'eroina: morire cantando (e la parola "chantant" rivela l'etimo latino di *carme*) sarà per lei la più dolce delle morti. Vivien vorrebbe morire con un canto poetico che non è più mutuato da Shakespeare ma che è il suo *carme*, la sua voce lirica. Come Ofelia, Vivien desidera una morte estetizzata e anestetizzata: il ritmo ternario degli aggettivi che si riferiscono al fiume ("inconnu, mystérieux, et supreme") rallenta fino all'illusione dell'immobilità, e l'uso della forma passiva in anafora ("entrainée par", trascinata da) pone l'accento sulla passività che accomuna tanto l'eroina shakespeariana quanto la poetessa. Vivien ricrea qui un'atmosfera di decadente solitudine dove "l'homme va banni", in cui non c'è intromissione maschile che possa interferire con l'inabissamento precipuamente femminile di Ofelia[173]. L'invocazione finale alla morte si trasforma in netta contrapposizione tra universo maschile e femminile resa grazie all'uso di parole appartenenti ai due generi: termini femminili come "mains pleines de fleurs", "larmes", "terreur" e "mort" si oppongono a vocaboli maschili come "le fleuve supreme, profond, infini, funebre".

Il dualismo tra genere maschile e femminile ricorre tanto nell'opera poetica quanto nella prosa di Renée Vivien[174]. In un poema in prosa intitolato "L'eternelle esclave", che significativamente ne segue uno dal titolo "A la perverse Ophelie", la donna, raffigurata come una serva intrappolata in catene d'oro e d'argento e costretta a obbedire alle ipocrite

---

[172] ""Parle-moi, de ta voix pareille à l'eau courante,/Lorsque s'est ralenti le souffle des aveux" in R. Vivien "Sonnet", *Poésies Complétes*, cit., p. 44.

[173] Cfr. il "complesso di Ofelia" di cui parla Gaston Bachelard in *L'Eau et le rêve*, cit.

[174] Sulla concezione dell'uomo e della donna in Renéè Vivien si veda M. Perrin, cit., pp.116-124.

professioni d'amore dell'uomo (suo parassita o carnefice), è relegata a uno stato di sudditanza psicologica e sociale:

> Je vis la Femme chargée de chaînes d'or et de chaînes d'airain. Ses liens étaient à la fois ténus comme le tissu de l'araignée et pesants comme la masse des montagnes, et l'Homme, tantôt bourreau et tantôt parasite, la dominait et vivait d'elle. Docile, elle subissait la tyrannie. Et l'épouvante la plus grande était d'entendre les hypocrites paroles d'amour qui se mêlaient aux ordres du maître[175].

In quelle "ipocrite parole" d'amore che si mescolano agli ordini del marito-padrone, Vivien sembra riconoscere gli inganni verbali esplicitati nella "nunnery scene" cui Amleto sottopone Ofelia (Atto 3, scena 2, versi 92-148). E nel rivolgersi dialogicamente alla "Donna", indicativamente segnalata con la lettera maiuscola come gli epiteti a lei rivolti ("O Toi, l'éternelle Affligée, Tendresse déçue, Martyre d'amour"[176]), la poetessa cerca di domandarle i motivi di tale passiva sottomissione:

> «O Toi, l'éternelle Affligée, Tendresse déçue, Martyre d'amour, pourquoi te résigner dans une patience dégradante à l'ignominie et à la lâcheté de ce faux compagnon? Le subis-tu par amour ou par crainte?». Elle me répondit: «Je ne le subis ni par amour ni par crainte, mais par ignorance et par habitude». Et de ces paroles me vinrent une immense tristesse et un immense espoir[177].

L'immensa tristezza provata dalla poetessa nel momento in cui capisce che la donna si lascia sottomettere "per ignoranza" è compensata dalla speranza che sia solo "l'habitude", ovvero la convenzione sociale, a rendere il femminile subalterno all'ordine maschile. Per Vivien la donna che rinuncia alla verginità del suo corpo e che sacrifica la sua castità al

---

[175] R. Vivien, *Du vert au Violet,* cit., p. 89.

[176] R. Vivien, *Du vert Au violet*, Lemerre, Paris, 1903, p. 90.

[177] *Ibid.*

sistema patriarcale è destinata a essere considerata una peccatrice[178]. Come l'Amleto shakespeariano, Vivien contrasta l'artificiosità delle "femme de désir" che non abbandonano i loro "vetements et parures", e che rimangono incagliate "dans la perversité de leur inquietude"[179]. Soltanto la donna che non si sottomette all'ordine patriarcale e alle convenzioni sessuali e sociali è in grado di riscattarsi dalla schiavitù che l'uomo le impone. Per coloro che, al contrario, rinunciano alla castità l'unico gesto da compiere è annegare in un'acqua che si trasforma in talamo mortale non contaminato dall'unione sessuale[180]. La purezza, oltre a costituire l'unico baluardo della donna contro il dominio maschile, è anche la sola possibilità di creazione della creatura perfetta, l'androgino.

Solo la fusione tra uomo e donna può colmare questa dicotomia, perché solo l'essere doppio, ossia l'androgino, si rivela come creatura perfetta. Nel romanzo in versi dal suggestivo titolo *L'être double*, pubblicato con un altro *nom de plume* (Paule Riversdale), la poetessa annuncia la risoluzione del conflitto tra i due sessi giocando sulle dicotomie e sulla celebrazione dell'androgino. La donna è stata generata dall'acqua, come l'uomo dal fuoco, e ciascuno dei due sessi incarna quegli elementi primari che generano ostilità:

De la Flamme naquit l'Homme, et de l'Eau naquit la Femme.
Comme la Flamme, l'Homme sera violent, destructeur et cruel.
Comme l'Eau, la Femme sera insidieuse, instable et perfide.
Elle se dérobera toujours à l'étreinte, elle fuira entre les mains
qui voudront la maintenir, elle sera Celle que nul ne possèdera jamais.
Comme la Flamme et l'Eau, l'Homme et la Femme
seront deux adversaires et deux ennemis.
(...)

---

178 La stessa accusa contro le donne asservite alla volontà dell'uomo viene mossa da Vivien nella raccolta di poesie dal titolo *La douve*, in *La Venus des Aveugles,* e culmina con la celebrazione della verginità nel tessuto narrativo del romanzo *Une femme m'apparut*. Cfr. M. Perrin, cit., p. 204.

179 Vedi poesia "After Glow", in M. Perrin, cit., p. 196.

180 "Notre lit sera plein de fleurs qui frémiront,/Et l'orgue clamera la nuptiale ivresse/Dont le sanglot aigu pareil à la détresse,/ Dans l'ombre où tu pâlis comme un lys infécond". R. Vivien, "Sonnet à la mort", *Etudes et preludes*, Lemerre, Paris, 1901, p. 61.

Ainsi la Femme prendra l'âme implacable de l'Homme, et
L'Homme prendra l'âme attendrie de la Femme.
Car en eux ressurgira l'âme tourmentée de l'Hermaphrodite,
L'âme de l'Etre Parfait[181].

Come ha notato Jean Manning, il mito dell'androgino che affascinò la letteratura decadente, e in particolare quella francese[182], è radicato in Vivien non soltanto nella fusione tra i due sessi, ma nell'idea della loro perfezione[183]. In un sonetto della raccolta *Evocations* dal titolo "Sonnet à l'Androgyne" la scrittrice celebra l'androgino, o meglio il ginandroide[184], ispirandosi nuovamente all'*Amleto* shakespeariano. La fusione tra due poli dicotomici come Amleto e Ofelia, ciascuno dei quali preservando le proprie "perfette" qualità (Ofelia il suo pallore virginale, Amleto la sua malinconia) genera l'essere perfetto:

Ta royale jeunesse a la mélancolie
Du Nord où le brouillard efface les couleurs,
Tu mêles la discorde et le désir aux pleurs,
Grave comme Hamlet, pâle comme Ophélie.

Tu passes, dans l'éclair rouge de la folie,
Comme Elle, prodiguant les chansons et les fleurs,
Comme Lui, sous l'orgueil dérobant tes douleurs,
Sans que la fixité de ton regard oublie.

Souris, Amante blonde, ou rêve, sombre Amant,
Ton être double attire, ainsi qu'un double aimant,
Et ta chair brûle avec l'ardeur froide d'un cierge.

Mon coeur déconcerté se trouble, quandje vois

---

181 P. Riversdale, *L'être double*, Lemerre, Paris, 1904, pp. 192-193.

182 Nel 1891 Marcel Schwob pubblicò una raccolta di racconti dal titolo *Cœur Double*. Allo scrittore è dedicato un breve racconto di Jean Lorrain dal curioso titolo di "Ophélius" in cui il personaggio eponimo è una versione androgina di Ofelia. Cfr. J. Lorrain, *Oeuvres romanesques*, A. Toupin (a cura di), Coda, Paris, 2007, pp. 310-321.

183 J. Manning, "Renée Vivien and the theme of the Androgyne", *Bulletin du Bibliophile*, 2 (1977) pp 151-154. Citazione a p. 152.

184 P. Izquierdo, "Renée Vivien *à rebours* de la littérature féminine de la belle époque, N. Albert (sous la dir. de), *Renée Vivien à rebours : édition pour un centenaire*, Paris, Orizons, 2009, pp. 31-42 p. 36.

Ton front pensif de prince et tes yeux bleus de vierge,
Tantôt l'Un, tantôt l'Autre, et les Deux à la fois[185].

Ma cosa accade nel momento in cui Ofelia perde la sua verginità ("tes yeux bleus de vierge") e si trasforma in un'icona di perversione? In un poema in prosa dal titolo "A la perverse Ophélie" l'autrice paragona l'amata a una perversa Ofelia che ha lasciato annegare in uno stagno livido:

> Je t'ai jadis emportée vers l'eau qui t'aime, vers l'eau qui te ressemble, et je t'ai noyée...
> Et l'eau est devenue un marais stagnant. Ainsi qu'une perverse Ophélie, tu flottes à la surface de l'étang livide.
> Tes seins épanouis sout deux nénuphars blancs et tes cheveux d'un blond glauque s'enchevêtrent pareils à des algues fluviales.
> Ton front est vert comme l'eau, ton regard est immobile et bleu comme l'eau stagnante.
> Tu reposes parmi les roseaux et les iris, depuis le jour où, de mes mains amoureuses, de mes mains criminelles, je t'ai noyée... [186].

L'acqua del fiume, inizialmente pura come Ofelia, diventa luogo di morte in cui la poetessa lascia morire la donna amata; costei si metamorfizza in natura morta e prende le sembianze degli elementi naturali che la circondano e la fanno propria. L'immobilità del corpo della fanciulla paragonata a Ofelia contrasta con il movimento delle mani criminali e innamorate della poetessa. La duplicità della giovane amata è resa grazie al passaggio dall'innocenza evocata nella parte iniziale alla perversione della parte finale, e fa eco alla doppiezza dei sentimenti contrastanti (amore-morte) provati dalla poetessa. Tenendo conto di alcuni riferimenti biografici e leggendo tra le righe del romanzo pseudo-autobiografico *Une*

---

[185] R. Vivien, *Evocation*, Lemerre, Paris, 1903, pp. 21-22.

[186] R. Vivien, *Du Vert au Violet*, Lemerre, Paris, 1903, pp. 84-85.

femme m'apparut[187] si potrebbe ravvisare in questo poema il senso di colpa provato da Vivien per aver abbandonato il suo primo amore platonico, Violette Shillito (che di lì a poco sarebbe morta) preferendo una relazione sessualmente più matura con la poetessa americana Helen Barney[188].

Vivien pone un'inedita attenzione sulla dimensione ambigua e controversa dell'eroina shakespeariana. La perversa Ofelia cui Vivien si rivolge nell'omonimo componimento è un'eroina matura rispetto a quella virginale creatura presente ne "La chanson d'Ophélie" esaminato in precedenza. Nonostante sia ispirato al medesimo immaginario decadente, il poema in versi sottolinea il cambiamento di prospettiva di Vivien relativamente all'immagine dell'eroina che quindi non è più percepita come creatura innocente e inconsapevole, ma una perversa *femme fatale*. Inoltre, mentre ne "La chanson d'Ophélie" la poetessa ha un approccio imitativo-traduttivo ai versi lirici che Shakespeare aveva affidato a Gertrude nella descrizione ecfrastica della morte di Ofelia, qui, invece, Vivien sembra quasi completamente svincolarsi dall'ipotesto shakespeariano, dimostrando di aver maturato un'indipendenza letteraria rispetto all'autorialità del Bardo.

Nel 1904 Vivien pubblicò un'altra raccolta di poesie tra cui compare un poema intitolato come il precedente "A la perverse Ophélie" ma in versi e non in prosa. Vivien sembra voler clonare la sua stessa produzione poetica ma anche questa volta non procede a una mera imitazione di se stessa. Qui trasforma nuovamente l'eroina shakespeariana, pur mantenendo le medesime atmosfere di morte presenti nel componimento precedente:

Les évocations de ma froide folie

---

[187] "Vally flottait sur un marais stagnant. Les seins blêmes étaient deux nénuphars bleus. Les yeux révulsés me regardaient. Je compris que je l'avais noyée autrefois, dans le marais stagnant. Elle flottait, les cheveux mêlés d'algues et d'iris, comme une perverse Ophélie. Je l'avais tuée autrefois, pour un motif insensé. Et, de ses yeux sans regards, elle me contemplait éternellement. Je sentis sur mon visage l'air froid d'un caveau funèbre. (...) Des fleurs sans poésie s'y étalaient en larges taches sombres des immortelles, de lourdes pensées aux pétales de velours pourpre" . R. Vivien, *Une femme m'apparut,* cit., pp. 116-117.

[188] T. L. Engelking, cit., p. 373.

Raniment les reflets sur le marais stagnant
Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie!

C'est là que mes désirs te retrouvent, ceignant
D'iris bleus ton silence et ta mélancolie,
C'est là que les échos raillent en s'éloignant.

L'eau morte a, dans la nuit, les langueurs des lagunes,
Et voici, dispensant l'agonie et l'amour,
L'automne aux cheveux roux mêles de feuilles brunes.

L'ombre suit lentement le lent départ du jour.
Comme un ressouvenir d'antiques infortunes.
Le vent râle, et la nuit prépare son retour.

Je sonde le néant de ma froide folie.
T'ai-je noyée hier dans le marais stagnant,
Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie?

Ai-je erré, vers le soir, douloureuse, et ceignant
D'iris bleus ton silence et ta mélancolie,
Tandis que les échos raillent en s'éloignant?

L'eau calme a-t-elle encore les lueurs des lagunes,
Et vois-tu s'incliner sur ton défunt amour,
L'automne aux cheveux roux mêlés de feuilles brunes?

Ai-je pleuré ta mort dans l'énigme du jour
Qui disparaît, chargé d'espoirs et d'infortunes?...
- ô rythme sans réveil, ô rire sans retour!»[189].

Da un punto di vista tematico l'annegamento assume qui una rilevanza differente rispetto ai precedenti poemi analizzati, perché non solo esso non costituisce più l'occasione per Vivien di sublimare il suo desiderio di morte nella creazione poetica, ma anche perché non ha più alcuna funzione catartica per l'eroina, dato che l'acqua è un elemento ormai morto ("l'eau morte/eau calme"), una palude stagnante ("marais

[189] R. Vivien, "A la perverse Ophélie", *La Venus des Aveugles*, Lemerre, Paris, 1904, pp. 37-38.

stagnant"). A differenza di altre scrittrici contemporanee che vedevano nella morte di Ofelia una purificazione in acque vivificatrici, Vivien aveva preferito cristallizzare la sua eroina in atmosfere morte, stagnanti, putride, eppure suggestive da un punto di vista estetico. L'acqua costituisce una cassa di risonanza per quelle voci spettrali che, dagli abissi, chiedono di venire ascoltate ("c'est là que les echos raillent en s'eloignant"[190]). La poesia di Vivien celebra qui il ritorno dall'abisso di voci femminili sommerse come quella di Ofelia.

Il poema riprende e amplifica l'alternanza tra il "moi" e il "toi" già adottato nel precedente poema in versi. Ma mentre prima era l'amata a venire paragonata all'eroina shakespeariana, qui il "tu" che Vivien utilizza è rivolto direttamente a un'Ofelia perversa. In quel vocativo si potrebbe leggere un riferimento all'*alter ego* della poetessa, se stessa. Questo poema sembrerebbe perciò rappresentare il dialogo schizofrenico tra la poetessa e il suo altro io autodistruttivo come una crudele Ofelia. Le domande retoriche che pervadono la seconda metà del testo poetico insinuano l'incertezza in Vivien: la convinzione, che aleggia nel poema precedente, di aver annegato l'amata viene qui rimessa in discussione attraverso degli interrogativi ("T'ai-je noyée hier dans le marais stagnant,/Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie?"). Tutto ciò che compare nella prima parte del poema viene riproposto anaforicamente nella seconda parte secondo una costruzione speculare, ma diventa soggetto al dubbio. I quesiti rappresenterebbero una forma di accusa che la poetessa rivolge al suo altro io, ovvero a una perversa Ofelia che Vivien vorrebbe far morire.

In un gioco di ripetizioni, ombre, ed echi, Vivien propone un'immagine perversa dell'eroina shakespeariana, rifiutando così la pedissequa imitazione di quella figura romantica purificata che era stata invece ripresa da scrittrici come Marie Daguet. Nel rinunciare al confronto con l'originale (l'altro, il doppio) che avviene in ogni riscrittura o appropriazione, Vivien abbandona la seppur invitante e semplificativa imitazione convenzionale di Shakespeare e decostruisce il mito di Ofelia

[190] Ivi, p. 37.

per poi risignificarlo, mettendone in luce le ambiguità. Vivien così *perverte* e sovverte le convenzioni letterarie. Discostandosi tanto dal testo shakespeariano quanto dalle precedenti riscritture francesi di Ofelia, fondate su una concezione edificante dell'eroina, la poetessa mette in luce le opacità del personaggio nel tentativo di esacerbare quella dialettica tra purezza e perversione femminile che tanto impegnava i critici del Bardo all'epoca.

Divisa tra l'eredità culturale inglese e quella francese, tra poesia e prosa, originale e traduzione, femminile e maschile, purezza e perversione, Renée Vivien (alias Paule Riversdale, alias Pauline Tarn) mostra quanto l'ideale di "être double" pervada sia la sua creazione letteraria sia l'esistenza stessa. Per Vivien, d'altro canto, l'ideale di perfezione non poteva che realizzarsi compiutamente nella fusione tra una vergine (Ofelia?) e un principe (Amleto?):

…Car je suis l'Etre Double, et mon Ame androgyne
Adore en toi la vierge et le prince charmant[191].

[191] R. Vivien, *Echo et reflets*, Paris, Lemerre, 1903, cit. in Perrin, p. 248.

Coda. L'Ofelia 'noir' di Luigi Capuana

"Maledetti scienziati! Non sanno che inventare per la disperazione della polizia. Mancava proprio la suggestione!"[1]. Così termina il breve racconto "noir" dal titolo "Ofelia" dello scrittore italiano verista Luigi Capuana pubblicato nel 1893[2]. La narrazione è interamente affidata al protagonista, il pittore Mario Procci: al commissario di polizia egli confessa il presunto omicidio della fidanzata e il movente, ovvero la gelosia, che l'avrebbe spinto ad annegarla. Anna, futura moglie del pittore, rappresenta l'epitome del doppio di Ofelia. Per il pittore, la giovane costituisce l'ideale femminile di eroina shakespeariana a lungo agognato ("Era così bella! Pareva una madonna. Bianca di carnagione, bionda di capelli, slanciata di persona, con certi occhi grandi così, d'un azzurro limpidissimo…"[3]). Frustrato dall'impossibilità di trovare un volto all'Ofelia che si apprestava a ritrarre ("Avevo bisogno d'una figura reale, corrispondente all'ideale che mi balenava nella fantasia, e non la trovavo!"[4]), il pittore scorge in Anna la perfetta simbiosi tra il modello cui aspirava e la sua incarnazione reale:

> Mi parve proprio che la mia Ofelia avesse preso all'improvviso carne e ossa e mi stesse dinanzi agli occhi per opera d'incanto. Provai un sussulto doloroso, una meraviglia, uno stordimento!… E come la vidi andar via insieme con altre persone che l'accompagnavano, non potei resistere al desiderio di seguirla per scoprire dove abitasse e chi fosse; e seguendola, fantasticavo mille stratagemmi per avvicinarla e ottenere la grazia di una, due sedute… Perché no? Si trattava di un'opera d'arte…[5].

---

[1] L. Capuana, "Ofelia", in R. Verdirame (a cura di), *La Rosa di Gérico - La Sicilia Fantastica da Linares a Brancati*, "La chimera", Marino Solfanelli Editore, Chieti, 6 settembre, 1990, pp. 79-90. Citazione a p. 79.

[2] Il racconto fu pubblicato in "La tribuna Illustrata", anno iv, n° 5, 1893, pp. 139-145. Le illustrazioni per il racconto sono di Serafino Macchiati su incisione di Romagnoli e Zaniboni.

[3] L. Capuana, "Ofelia", p. 85.

[4] Ivi, p. 82.

[5] *Ibid.*

Il fulmineo innamoramento del pittore per la propria modella ricorda l'incontro tra Rossetti, e altri "confratelli" preraffaelliti, e la modella-musa, Elizabeth Siddal[6]. Come per Rossetti, così per il pittore Mario Procci nel racconto di Capuana, Anna *alias* Ofelia viene a perdere la propria identità e umanità per trasformarsi in un *objet d'art*. La giovane assume i connotati tipici della *femme fatale* tanto cara allo scrittore[7] e viene inserita da Capuana in una trama 'noir' in cui fenomeni di psicopatologia e parapsicologia campeggiano sullo sfondo[8]. E' il potere della suggestione e dell'ipnosi a imporsi nel racconto come elemento di mistero e indecifrabilità del reale ("Allora mi venne l'idea di suggestionare… Si lasciò suggestionare di nascosto, a poco a poco, e fu sopraffatta in men d'una settimana"[9]). La "passività" di Ofelia si trasferisce anche sulla fanciulla che ne interpreta il ruolo nel dipinto di Procci: l'arrendevolezza che caratterizza tanto il personaggio shakespeariano quanto quello di Capuana rende la giovane oggetto delle manipolazioni "scientifiche" del fidanzato geloso, il quale proprio attraverso l'ipnosi vuole scoprire il tradimento dell'amata.

Al pari di Ofelia, Anna è un essere ambiguo e doppio: il suo profilo angelicato nasconde in realtà una perversione insita nella natura femminile ("Ella si compiacque d'aver a che fare col diavolo… Credeva al diavolo anche lei, e, sapendo di far male, lo faceva. Era perversa per istinto"[10]). L'istintiva perversione femminile che Cesare Lombroso, più o meno negli stessi anni in cui Capuana scrive questo racconto, avrebbe definito "criminale" spinge Anna ora a ribellarsi contro il "grande predominio su di lei" (p. 87) del pittore, ora a esserne invece attratta.

---

[6] Come abbiamo visto nel capitolo 3 si tratta del più noto volto di Ofelia in pittura. Per una ricostruzione biografica dell'incontro tra la modella e Dante Gabriel Rossetti si rimanda a J. Marsh, *The Legend of Elizabeth Siddal,* Quarter Book, London, 1989.

[7] In questa sede mi è impossibile occuparmi delle "Ofelie" che si possono rintracciare nelle opere di Capuana. Mi limiterò pertanto a fare cenno soltanto a Giacinta, protagonista del romanzo eponimo di Capuana, la quale sembrerebbe presentare alcuni dei più salienti tratti dell'eroina shakespeariana dell'*Amleto*: la dimensione floreale (attestata dal nome stesso della protagonista), gli attacchi isterici che sovrastano una fanciulla sessualmente repressa, e infine il suicidio (per avvelenamento) indotto da passioni amorose disattese.

[8] R. Verderame, cit., p. 12.

[9] L. Capuana, cit., p. 85.

[10] *Ibid.*

L'Ofelia nella cui tela il pittore resta intrappolato si rivela uno spettro ambiguo e doppio, un'invenzione dell'immaginazione, un'ombra che, come tale, si rivela nella sua evanescenza:

> "E che amavo in costei, che cosa? La sua bellezza, il suo fascino, oppure la mia opera d'arte, di cui ella era la riproduzione vivente, quella maledetta Ofelia sognata, idolatrata da due anni con la gran passione dell'artista per la propria creatura?...[11].

Man mano che il racconto volge alla conclusione, il lettore scopre, senza però poter confidare su certezze assolute, che la morte di Anna è avvenuta accidentalmente e che la colpevolezza del pittore è solo frutto della sua suggestione. L'interrogativo irrisolto, e non la mera risoluzione del crimine, è caratteristica principale del genere 'noir', e il lettore, nel processo di ricongiunzione dei frammenti dell'enigma, si trova a negoziare il significato del finale e a riflettere sul mistero della realtà che aleggia nel racconto. Come scrive Rita Verderame, in "Ofelia"

> il progredire analitico, serrato, incalzante del racconto – ricostruzione di un assassinio portato a termine con la sola forza mentale della suggestione – ed il lacerante accumularsi della tensione nella confessione dell'omicida, non si acquietano con la conclusiva soluzione della vicenda. Anzi, la spazientita osservazione del commissario ("Maledetti scienziati"...) lascia margini al dubbio e all'incertezza. [...] Nella numinosa alchimia di elementi razionali e fenomeni inspiegabili, di reticenza dell'autore ed esitazioni del lettore, la soluzione della storia di Ofelia viene sottratta alla spiegazione logica, obiettiva, incontestabilmente consequenziale[12].

La storia sfugge a spiegazioni realistiche e ripiega su un "fantastico interiorizzato"[13] – conseguenza della perdita di senso che l'individuo di fine Ottocento si trova a fronteggiare. Lo straniamento dovuto alla messa in discussione del razionalismo e del determinismo positivistico ottocentesco porta l'uomo di fine secolo a ripiegarsi nella propria

---

[11] Ivi, p. 87.

[12] R. Verdirame, "introduzione", cit., pp. 11-12.

[13] Ivi, p. 12.

interiorità ormai frammentata, lacerata da nevrosi e follie. Nel doppio e nell'ombra l'io tenta di ritrovare la sua identità divisa.

Capuana sembra appropriarsi qui di quella spettralità[14] che il Bardo stesso aveva attribuito a Ofelia nel farla comparire sulla scena in maniera rapida, silenziosa, e però così evocativa. Nonostante i numerosi emendamenti e le censure cui il suo linguaggio licenzioso e folle è stato sottoposto, il personaggio è venuto ad assumere una voce, un volto e un corpo. Di quell'ombra femminile che campeggia nel dramma e che chiede, come il fantasma di Amleto padre, di essere ricordata, le arti visive hanno creato un'immagine iconica, una figura che si rifrange in altre pagine di altre letterature e di altre geografie.

L'*Amleto* è l'opera del macrotesto shakespeariano che più di tutte, scrive Marzola, si offre come "un materiale duttile, sematicamente poroso"[15], e che proprio grazie alla sua malleabilità si presta alla categoria di *appropriability* che Stanley Cavell individua come valore intrinseco alla scrittura shakespeariana[16]. Sono le "ricche latenze di senso" che l'*Amleto* offre, scrive Del Sapio Garbero, "quel nucleo di indicibilità (o intraducibilità) dal quale precisamente continua a muovere una domanda di comprensione, un'esigenza di vita"[17] a determinare processi appropriativi e "traduzioni". La relazione che unisce le appropriazioni al testo shakespeariano è un complesso processo che ha inizio nel momento stesso in cui i drammi, rappresentati sulle scene, si trasferiscono ed emigrano dalla pagina al teatro. "L'interpretazione è traduzione", scrive Melchiori, che viene compiuta dal lettore nel momento

---

[14] M. Garber, *Shakespeare's Ghost* Writers, New York and London, Methuen, 1987. Sulla spettralità nell'*Amleto* si veda anche M. Del Sapio Garbero, "Pater, Amleto e Marco Aurelio: il racconto della crisi", in *Walter Pater: Le forme della modernità*, a cura di E. Bizzotto e F. Marucci, Cisalpino, Bologna, 1996, pp. 113-134.

[15] A. Marzola: "Amleto, la Storia, le storie", in A. Lombardo (a cura di), *Memoria di Shakespeare*, Bulzoni, Roma, 2000, I, pp. 57- 70. Citazione a p. 57.

[16] S. Cavell, "Foreword", in J. Joughin (ed. by), *Philosophical Shakespeares*, Routledge, London and New York, 2000, p. xiii. Joughin ritiene che il concetto di "appropriabiliy" di cui parla Cavell sia applicabile soprattutto a *Hamlet*. J. Joughin, "Shakespeare's Genius: *Hamlet*, adaptation, and the work of following" in J. Joughin, S. Malpas (ed. by), *The New Aestheticism,* University of Manchester Press, Manchester and New York, 2003, pp. 131-150.

[17] M. Del Sapio Garbero (a cura di), "Introduzione", *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, cit., p. 9.

in cui legge il dramma, dallo spettatore nel momento in cui lo vede rappresentato e dall'attore quando lo interpreta[18]. Shakespeare stesso non si era sottratto a un lavoro di riscrittura e di appropriazione innovativa delle fonti: pensiamo ad esempio all'imitazione "pervasiva e trasformativa"[19] dei modelli classici utilizzati nei drammi romani volta, attraverso riusi e risignificazioni delle fonti[20], a trasferire l'autorità culturale latina nel contesto teatrale elisabettiano. Anche *Hamlet*, al pari di tanti drammi storici di Shakespeare degli anni precedenti, è nato, scrive ancora Melchiori, come "*remake,* ossia nuova versione di un dramma esistente"[21]. Il termine 'rifacimento' racchiude in sé l'insieme di procedure intertestuali che il Bardo aveva compiuto sulle fonti dell'*Amleto*. Gli adattamenti e le transcodificazioni non sono ovviamente una prassi moderna; già Shakespeare, a suo tempo, aveva cercato di trasferire "his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience"[22].

Il continuo dialogo tra il testo shakespeariano e le sue "traduzioni", siano esse di natura interlinguistica, intersemiotica o intermediale, produce quelli che Stephen Greenblatt definisce "extended borrowings, collective exchanges, and mutual enchantments"[23]. Le tracce testuali shakespeariane sopravvivono e si rigenerano in altri palinsesti letterari, contribuendo ad alimentare, nel corso dei secoli, la popolarità del drammaturgo inglese su scala mondiale e la sua sempre rinnovata canonizzazione letteraria. Il concetto di appropriazione muoverebbe quindi da istanze neostoriciste le quali, scrive Loretta Innocenti, proprio

---

[18] G. Melchiori, "Cosa fare di 'Amleto' ", M. Del Sapio Garbero (a cura di), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, cit., p. 153.

[19] R. Miola, *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 8.

[20] Sul rapporto tra Shakespeare e Roma in termini di autorità culturale si veda M. Del Sapio Garbero (a cura di), *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, Ashgate, London, 2009, p.3.

[21] G. Melchiori, *Shakespeare*, Editori Laterza, Bari, 2005, p. 413.

[22] L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, Ney York and London, 2006, p. 2.

[23] S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., p. 7.

nella disseminazione delle tracce shakespeariane hanno riconosciuto un processo di sedimentazione culturale e di "significazione del senso"[24].

Non si tratta quindi di mera sopravvivenza, ma di rigenerazione e rifertilizzazione che le opere shakespeariane subiscono attraverso processi appropriativi (sia che si tratti di riscritture, sia di traduzioni) da considerare nella loro dimensione storica e geografica, nell'*hic et nunc* in cui prendono forma. L'appropriazione non è solo un fenomeno che coinvolge la critica letteraria "a senso unico, al fine di sostenere la propria ideologia o teoria critica"[25], come sostiene Brian Vickers nella sua introduzione ad *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*[26]; è piuttosto un "dialogo, uno scambio ermeneutico"[27] che inevitabilmente trasforma sia il soggetto che attua l'appropriazione, sia l'oggetto/testo che la subisce. Si tratta di un "exchange", di uno scambio, scrive Christy Desmet in *Shakespeare and Appropriation*, in cui "both the subject (author) and object (Shakespeare) are changed in the process"[28], e che si basa quindi non su una visione monolitica di Shakespeare, ma sull'ipotesi di un Bardo proteiforme[29] e di tanti "alternative Shakespeares"[30].

---

[24] L. Innocenti, *La scena trasformata, Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Pacini Editore, Pisa, 2010, pp. 12-13.

[25] V. Fortunati, "Il dibattito sul canone shakespeariano", in A. Piazza, *Shakespeare in Europe*, Cuen, Napoli, 2004, p. 138.

[26] B. Vickers, *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*, Yale University Press, New Haven and London, 1993.

[27] V. Fortunati, cit., p. 140.

[28] C. Desmet, R. Sawyer (a cura di), *Shakespeare and Appropriation,* Routledge, London, 1999, p. 4.

[29] T. Healy parla di un di "protean Shakespeare" in T. Healy, "Past and Present Shakespeares: Shakespearean Appropriation in Europe", in *Shakespeare and National Culture*, John J. Joughin (ed.), Manchester University Press, New York & Manchester, 1997, p. 209.

[30] J. Drakakis, *Alternative Shakespeare,* Routledge, New York e Londra, 1985. Secondo R. Shaugnessy, "throughout history, Shakespeare's enduring high-cultural status has coexisted with a multiplicity of other *Shakespeares*, recycled in stage performance and cinematic adaptation, political discourse, literary and theatrical burlesque, parody, music quotations, visual iconography, popular romance, tourist itineraries, national myth, and everyday speech". R. Shaughnessy (ed. by), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, pp. 1-2.

Concetti legati al macrotesto shakespeariano oggi molto dibattuti dalla critica letteraria come adattamento, reinvenzione[31], appropriazione[32], revisione[33], influenza[34], trasformazione[35], "ripositioning"[36], spinoff[37], "making fit"[38], per citarne solo alcuni, sono il frutto di un interesse di ampio respiro rivolto alla letteratura come rete di influssi, e nascono come riformulazioni delle nozioni di dialogicità e polifonia di cui aveva parlato Bachtin, di intertestualità proposta da Kristeva e di palinsesto formulata da Genette[39]. Oltre ad avere fondamento critico, ideologico e soprattutto creativo[40], l'appropriazione si basa sull'idea di rimaneggiamento o *remake*[41] del testo originario all'interno di differenti generi letterari, utilizzando *media* diversi costruiti *ad hoc* per un pubblico e una critica letteraria che, di epoca in epoca, recepiscono l'opera letteraria con diversa sensibilità.

La critica letteraria contemporanea si è impegnata a tenere conto della ricezione delle opere del Bardo nel corso dei secoli e del dinamico

---

[31] Gary Taylor affronta il tema dell'appropriazione estendendo il discorso critico alla storia letteraria e sociale. Lo studioso introduce il concetto di "reinvenzione", un termine che pone maggiore enfasi sia sulla continuità del processo di riformulazione dei testi del Bardo nel corso dei secoli, sia sulla creatività degli adattamenti. G. Taylor, *Reinventing Shakespeare*, cit.

[32] J. Marsden (ed.) *The Appropriation of Shakespeare*, cit. Jane Marsden individua nel termine l'accezione di desiderio di possesso ("appropriation is neither dispassionate nor disinteressed; it has connotations of usurpation, of seizure of one's own uses"). Ivi, p. 1.

[33] Cfr. M. Novy (ed. by), *Cross-cultural performances: differences in women's re-visions of Shakespeare,* Urbana, Chicago, University of Illinois press, 1993.

[34] H. Bloom, *The Anxiety of Influence,* Oxford University Press, New York, 1973.

[35] M. Novy (ed. by), *Transforming Shakespeare: contemporary Women's Revisions in Literature and Performance,* Basingstoke and London, Macmillan, 1999.

[36] T. Cartelli, *Repositioning Shakespeare*, Routledge, London and New York, 1999. Lo studioso analizza la ricollocazione di Shakespeare in contesti post-coloniali, e accentua la concezione del Bardo come proprietà culturale comune.

[37] R. Burt (edited by), *Shakespeares after Shakespeare: an encyclopedia of the Bard in mass media and popular culture,* Westport, Greenwood, 2007.

[38] S. Clark (ed. by), *Shakespeare made fit: restoration adaptations of Shakespeare*, London, Everyman, 1997.

[39] Sul rapporto "intertestuale" tra Shakespeare, le sue fonti e la critica letteraria di veda M. Marrapodi (ed. by), *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester, 2004.

[40] Cfr C. Desmet e R. Sawyer definiscono l'appropriazione come "creative and critical practice", in C. Desmet e R. Sawyer (ed. by), *Shakespeare and Appropriation*, cit., p. 8.

[41] P. Aebischer (ed. by), *Remaking Shakespeare: Performance across Media, Genres and Cultures,* London, Palgrave, 2003.

interscambio che esse hanno avuto con le varie letterature nazionali. I vari filoni critici che studiano le "appropriazioni" sembrano condividere l'idea secondo cui la cultura europea ha progressivamente acquisito, attraverso riscritture e traduzioni, dei drammi shakespeariani che, spogliati delle loro tipicità britanniche, hanno a loro volta assunto dei connotati europei. In un rapporto, scrive Antonella Piazza, di "reciproca accoglienza", accade perciò che "l'Europa ospita Shakespeare così come Shakespeare ospita l'Europa", di modo che alla visione di un Bardo elevato a inventore della lingua inglese dalla critica anglocentrica, preoccupata che egli potesse risultare persino "straniero" ai propri connazionali di oggi[42], si è progressivamente sostituita una concezione di Shakespeare "europeo"[43]. La critica shakespeariana anglosassone ha rivelato quanto stringente fosse la necessità, dalla Restaurazione in poi, di erigere Shakespeare a genio poetico nazionale, affinché il suo modello "calzasse", scrive Dobson, con quella "dominant, nationalist ideology of the mid-eighteenth century England". Ma la necessità di rimarcare la preminenza di Shakespeare come icona culturale inglese e la sua funzione di collante linguistico divenne ancora più urgente in un contesto imperiale in cui paradossalmente il "fenomeno" Shakespeare "came to dramatize, sometimes imperfectly, specific contemporary conflicts, rather than coming to embody a single, monolithic consensus"[44]. In quanto autorità culturale[45], Shakespeare serviva a riaffermare quelle peculiarità di *Englishness* che l'Inghilterra, soprattutto dalla metà del Novecento – complici le varie decolonizzazioni –sembrava aver perso sul duplice piano linguistico e identitario[46].

---

[42] Kennedy, D. (a cura di), Foreign Shakespeare: contemporary performance, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1993.

[43] A. Piazza, cit., p. 8.

[44] J. Dobson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, adaptation and Authorship 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

[45] D. Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture,* Oxford University Press, Oxford, 2002, p. 9.

[46] Una sapiente e approfondita ricostruzione delle questioni inerenti all'identità nazionale britannica nel novecento si trova in A. Marzola (a cura di), *Englishness*, Carocci, Roma, 1999.

La storia delle appropriazioni shakespeariane viene inevitabilmente a coincidere con quella della ricezione critica di Shakespeare in Europa, della sua graduale sottrazione al canone letterario meramente inglese ("local") e della sua apertura a un canone europeo e mondiale ("global"): si tratta di un processo che comincia a muovere i primi passi già alla fine del diciottesimo secolo, grazie alle traduzioni delle opere shakespeariane e alla loro diffusione in altre geografie. Si viene così a delineare un canone shakespeariano che Pfister definisce "performativo"[47], ossia costituito da riscritture, adattamenti, ibridazioni, traduzioni e rese teatrali e, in quanto tale, nient'affatto definito, limitato e astorico.

Il transito che Ofelia compie tra *page*, *stage*, *canvas* fino ad approdare a una nuova, mutata pagina ha evidenziato il dinamico e fluido processo di trasposizione e transcodificazione cui l'*Amleto*, per la sua qualità estetica di "appropriability", si presta. A causa della sua morte fluida, e di quel flusso di coscienza *ante litteram* che avviene nel momento in cui, con la follia, si recidono i normali processi di comunicazione, il rapporto fra parola e codice, fra forma e realtà, fra espressione e contenuto[48] (ovvero in una forma di in-coscienza espressa con parole sconnesse il cui senso è tutto da ricostruire e interpretare), Ofelia assurge, potremmo ipotizzare, a paradigma della cultura stessa, percepita nella modernità polverizzata di oggi come "global flow"[49]. E' così che Ofelia sopravvive in altri spazi – pittorici[50], cibernetici, digitali[51],

---

[47] La nozione di canone "performativo" viene adottata da M. Pfister, "'In States unborn and accents yet unknown': Shakespeare e il canone europeo", in A. Piazza cit.

[48] F. Marenco, " 'This nothing's more than matter': la parola e la storia nel Rinascimento inglese", in A. Lombardo (a cura di), *Memoria di Shakespeare*, Bulzoni, Roma, 2000, I, p. 9.

[49] A. Appadurai, *Modernity at large*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, p. 37.

[50] Per un resoconto sulle Ofelie novecentesce si veda C. S. Kiefer, *et al.*, *The Myth and Madness of Ophelia*, Mead Art Museum, Amherst, 2001. Wittengstein diceva che nella società contemporanea l'individuo è schiavo dell'immagine: "A *picture* held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat itself to us inexorable". Cfr. L. Wittengstein, *Philosophical investigation*, Blackwell, Oxford, 1968, vol. I, p. 115.

[51] Penso alla fotografia digitale del fotografo contemporaneo Gregory Crewdson in cui si ritrae Ofelia in una stanza distesa e sospesa sulla superficie dell'acqua. Sulle analogie tra Crewdson e Millais si veda J. Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005.

cinematografici[52], musicali[53] – e in tempi "postmoderni", cronologicamente lontani eppure così affini alla dimensione "early modern" del dramma. La storia di Ofelia si fonde con miti favolistici[54], con altre letterature e *testi* che continuano a far emergere l'eroina da quell'abisso della memoria da cui chiedeva di essere salvata.

---

[52] Basti pensare ai molti video musicali, tra cui quello per la canzone di Nick Cave "Where the Wild Roses Grow" in cui Kylie Minogue interpreta un'Ofelia morente ispirata al quadro di Millais. Tra le recentissime produzioni cinematografiche ispirate all'eroina shakespeariana che annega nelle acque si veda il film *Melancholia* del regista danese Lars Von Trier.

[53] Il gruppo musicale indie pop inglese "Kula Shaker" ha dedicato a Ofelia una canzone omonima il cui testo è quasi interamente citato intertestualmente dall'*Amleto* shakespeariano.

[54] Ad esempio con il personaggio di Cappuccetto Rosso. Cfr. il mio "A room of one's own: Ophelia's darkroom in Almereyda's *Hamlet 2000*" in corso di pubblicazione.

Appendice. Migrations and mutations of Ophelia in Nineteenth Century France and England[1]

Introduction

"Ophelia appears but seldom in the stage, and the words she utters are brief and few, yet she occupies in the reader's thought a place quite disproportionate to her actual presence in the play"[2]. In 1897 the American poet and scholar Jessie Fremont O'Donnel took into consideration the gap between the small presence of the heroine on both the page and on the stage, and the disproportionate critical interest she was able to keep alive. The symbolic power of one of the most ambiguous and controversial Shakespearean characters appears to overcome the very role Ophelia she has in the play. Although she is a minor[3] character – she is in only 5 out of 20 scenes of the play, right the half of the scenes Gertrude appears onstage[4] – she is a key figure of *Hamlet*.

Many critics have interpreted Ophelia as a passive and docile creature, even more than what she really shows to be. But her passivity, which has been considered as a typically feminine quality, becomes a central issue of this character. In Nineteenth century John Ruskin, for instance, defined her as "the only weak woman" among the Shakespearean heroines since "she fails Hamlet at the critical moment, and is not, and cannot in her nature be, a guide to him when he needs

---

[1] **Questa parte, valida per il conseguimento del dottorato con etichetta europea, è il risultato di un lavoro svolto durante il soggiorno presso l'università di Essex sotto la supervisione del Prof. John Gillies. Si tratta di una breve rielaborazione dell'introduzione, del primo e secondo e quarto capitolo della presente tesi.**

[2] J. Fremont O'Donnel, "Ophelia", *The American Shakespeare Magazine* 3 (March 1897), pp. 70-76. In Ann Thompson, Sasha Roberts (eds.) *Women Reading Shakespeare,* Manchester University Press, Manchester and New York, 1997, p. 241.

[3] La qualifica di "minore" si riferisce solo alla quantità di scene a disposizione del personaggio che, secondo Elaine Showalter sarebbero cinque su venti. Cfr. E. Showalter, "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism", in Patricia Parker and Geoffrey Hartman (eds.) *Shakespeare and the Question of Theory*, London, 1985, p. 78. Si veda anche E. Showalter, *The female Malady*, Virago Press, London, 2008 [1985].

[4] J. D. Wilson, *What Happens in Hamlet*, CUP, Cambridge, 1951 (1935), p. 42.

the most"[5]. According to Ruskin's perspective, Ophelia is not only poorer than her "sisters", but she is also inadequate to absolve her duty as a wife-to-be. Surprisingly, a similar opinion is shared, a century later, by Simone De Beauvoir, a relevant theorist of French feminist movement. In her pathbreaking feminist work *The second sex*[6], De Beauvoir reads Ophelia as one of those lazy women who, being unable to overturn the patriarchal system, does not even try to escape it. Furthermore, she considers Ophelia's death as an ontologically feminine end.

Feminist criticism has been widely questioning about Ophelia's passivity. Being reluctant to consider the Bard's sympathetic involvement on gender issues ('a supporter of all women at all", as Novy defined him[7][8]), Linda Bamber has pointed out that Shakespeare not only was aware of the idea of the woman as the "Other" (in its negative meaning), but also that the veiled misogyny in his tragedies could be the consequence of a male frustration towards women ("misogyny and sex nausea are born of the failure and self doubt"[9]). According to this perspective, Ophelia's passivity (which represents a sort of mirror for Hamlet's own inadequacy) derives from a common feeling against women that permeated the Sixteenth century. Kathleen Mc Luskie argued that the aim of the feminist criticism should be "subverting rather than co-opting the domination of the patriarchal Bard"[10]. My point here is: if Ophelia is a weak and docile character as many critics have reproached her to be, then why is she able to arouse such a disproportionate interest? And still, what are the textual strategies Shakespeare had used

---

[5] J. Ruskin, "Of Queen's garden", in E. T. Cook and A. Wedderburn (eds.), *The Works of John Ruskin*, London and New York, 1905, vol. 18, pp. 121-122.

[6] S. De Beauvoir, *Il Secondo sesso*, tr. It. R. Cantini, Mario Andreose, Il Saggiatore, Milano, 1988 (1961), p. 704.

[7] M. Novy, "Demythologising Shakespeare", *Women Studies,* 9 (1981), pp. 17-27.

[8] Cfr. D. Barker and I. Kamps, "Shakespeare and Gender: An Introduction" in D. Barker and I. Kamps (eds.) *Shakespeare and Gender: a History,* Verso, London and New York, 1995, pp. 1-21. Cfr. anche D. Callaghan (ed.), *A feminist Companion to Shakespeare*, Oxford Blackwell, Malden (Mass), 2001.

[9] L. Bamber, *Comic Women, Tragic Men: a study of Gender and Genre in Shakespeare*, Standford Universiy Press, Standford, 1982, p. 1.

[10] Kathleen Mc Luskie, "The patriarchal Bard: feminist criticism and Shakespeare. *King Lear* and *Measure for Measure*", in J. Dollimore, A. Sinfield, *Political Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 106.

to make Ophelia's idleness so explicit, and to make it fit in theatrical representations?

In order to face the issue concerning Ophelia's presumed passivity and the fascination she provokes I analysed the way Shakespeare outlined the heroine on the page. My point is that Ophelia has been silenced by the playwright through some sociolinguistic procedures that consequently have diminished her interactional power. Shakespeare seems first to construct an idealized image of the heroine as a docile and easily influenced victim, and then he deconstructs her passive attitude by openly showing the subversive power of her madness. This double activity of "silencing" and "voicing" Ophelia may have produced a "disproportionate" interest to the reader. By manipulating Ophelia's sociolinguistic power to the point of turning her into a slightly significant role in the play, Shakespeare has shaped an ambiguous character. The gender perspective I adopt in this work tries to negotiate different critical positions.

First, I think we should consider Shakespeare's plays as "echoes" of the misogynistic conventions of the century and not only the mere point of view of the playwright. At the same time, it will be reductive to analyse *Hamlet* from a single point of view, given the complexity of this play. Thus, it would be unjust to attribute the full responsibility of the misogynistic configuration of Ophelia as a passive creature to the Bard; I prefer to give attention to the textual manipulation that the heroine is subjected to, in order to appear (but not *to be*) a passive maid. On the other hand Shakespeare's demiurgic ability consists in giving Ophelia a first significant interactional power that she progressively loses, and that she finally gets back in the *madscene* (*see chapter 1*) .

In the *second chapter* I deal with the dramatic strategies carried out by some English and French directors in the Nineteenth century to silence the heroine by cutting or omitting some relevant parts in which Ophelia shows her dialectic wit (like in the scene in Act I, III, in her dialogue with Laertes, for instance), in order to show her weakness and docile attitude. Although Ophelia's role is reduced, and her madness relegated to the actresses lyrical and singing skills, she is still one of the

main cores of nineteenth century English and French critical, literary and artistic interests. This chapter is divided into 3 subchapters: 1) manipulative dialogues (Ophelia with Laertes and Polonius); 2) accusatory dialogues (Hamlet and Ophelia in the nunnery scene and "the mousetrap"); 3) dialogues between Ophelia and her "divided self": the *madscene*. My observation - that the role of Ophelia has been deeply manipulated and reduced by most of English and French directors and actors in the 19th century- is supported by some examples from the promptbooks.

Every character in *Hamlet* has one's own story to tell, with the exception of Ophelia. Her life and death constitute a "ventriloquized history", always reported and suggested by someone else in the play[11]. Both the account of her death and her fragmented speeches in fact, are told by someone else –Gertrude, the other woman of the play who takes the responsibility of narrating, like in an ecphrasis[12] that will inspire many artists, the young girl's death, as if she was the only witness of the suicide- and Claudius, who invites the audience to "botch up" the meaning of Ophelia's sentences. She represents "the mirror for a madness-inducing world"[13]: first forced to obey his father[14] and brother's[15] lessons about chastity, then victim herself of the misogynist speech of Hamlet[16], and finally orphan, Ophelia becomes a creature "divided from herself and her fair judgement"[17]. Because of her inner contradictions and ambiguities, Ophelia can be doubly interpreted, both

---

[11] K. Peterson, "Framing Ophelia. Representation and Pictorial Tradition", *Mosaic*, 31, 1998, p. 2.

[12] Martha C. Ronk, "Representations of Ophelia", *Criticism*, 36:1 (1994:Winter) p.21- 43.

[13] D. Leverenz, "The Woman in Hamlet: an Interpersonal View", *Signs 4.2* (1978), in Martin Coyle (ed.), *Hamlet. New Casebook*s, Palgrave Macmillan, Norfolk, 1992, p.134.

[14] W. Shakespeare, *Hamlet,* I, 3, vv. 16-42.

[15] Ivi, I, 3, vv. 99-135.

[16] Ivi, III, 1, vv. 120-148.

[17] Ivi, IV, 5, vv. 84-86.

exalted as ideal image of virtuous[18] and innocent girlhood, and as a sexually connoted demoniac and perverse representation of womanhood.

Between the end of the Eighteenth century and the end of the Nineteenth century visual art has represented Ophelia by remarking this dichotomy (virtue and transgression), and trying to "fill the gaps" of Ophelia's lacks in language by recurring to images. Visual representations of her death, for example, are based on Gertrude's storytelling[19] and it is the only "prove" the audience gets about Ophelia's tragic end.

The way the heroine is represented on the canvas mirrors the peculiarities of the respective cultural contexts. Her visual and theatrical representations depend on the social responses toward women, their body and the construction of gender roles. In the *third chapter* I first focus on the close relationship between theatrical and visual representation of Ophelia in Nineteenth century France and England and then I focus on how some nineteenth century painters tried "fill the gap" of Ophelia death, and how her missing presence titillates the artists' fantasy about her madness and her watery end.

The *fourth chapter* explores how the Ophelia's myth spreads along the French and English borders and how her missing presence has been relocated in other literary contexts, such as poetry and prose. The need to recompose the parts of the self that Ophelia spreads like flowers ("re-member me", she begs Laertes, asking him to put together the fragments of her "divided self") leads me to consider how the myth of Hamlet and Ophelia has been reshaped in George Eliot's "the Mill on the Floss", George Sand's "Indiana"; and in Renée Vivien's poetry.

The idea of possession of a literary work can be justified as the desire of appropriate a text, but before analysing some of the Shakespeare rewritings we should first question ourselves about the reasons of this process, which, far from being a simple imitation, is

---

[18] According to Bram Dijkstra, the sick woman becomes an "icon of female virtuosity"; see Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1986, pp. 3-24.

[19] Ivi, IV, 7, vv. 164- 181.

articulated as an intertextual relationship. The notion of 'intertextuality' has been introduced by Julia Kristeva in her essay 'The bounded text' to describe the process by which any text is a "permutation of texts", driven by a semiotic impulse. This very idea of movement, the slippage from a text to another is also introduces by the deconstructionist philosopher Jacques Derrida according to whom "the desire to write is the desire to launch things that come back to you as much as possible"[20]. Roland Barthes too asserts that "any text is an intertext"[21], suggesting that the word of previous works are mentioned and quoted in other following texts.

Introducing the idea of the Shakespearean influence in Victorian culture, Adrian Pool suggests that Shakespeare "haunted the Victorian culture as a ghost": the concept of the ghostly presence of the author in another age and cultural *milieu* includes a series of relationships that can be epitomized by the word "appropriation", or, as he proposes, "borrowing, stealing, inheriting, assimilating, or influence, inspiration, dependency, haunt, possession, or homage, mimicry, travesty, echo, allusion and intertextuality"[22]. Adaptation and appropriations are terms that inevitably deal with the idea of *bricolage* of quotations, a collage, a *pastiche*.

Another influential work about the practice of literary appropriation is Adrienne Rich's 'When We Dead Awaken: Writing as revision' (1971). The author introduces the idea of "re-vision" as "the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction". Suggesting that this is, especially for women writers, "more than a chapter in cultural history, it is an act of survival", the writer argues that "we need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to

---

[20] J. Derrida, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, Schocken Books, New York, 1985, p. 157.

[21] Roland Barthes, 'Theory of the Text", in R. Young (ed.), *Untying the Text; a post-structuralist Reader*, London, Routledge, 1981, p. 39

[22] Adrian Poole, *Shakespeare and the Victorian,* the Arden Shakespeare, 2004, p. 2.

break its hold over us" [23]. This essay remarks a new attention to the rewritings of women writers and the new perspective coming from this approach[24].

Another important work about literary influence is Harold Bloom's *The anxiety of influence*, in which the author considers the relation between the modern writer (the poet) and his forefathers in Oedipal terms. In more extended context, the intertextual relationship between works, and the study of the appropriation, must be considered, in Weimann's words, for its "capacity of reproduction"[25], of creating new forms of literature and new reading[26].

The dialogue between Shakespearean plays and its various interlinguistic intersemiotic, and intermedial rewriting produces «extended borrowings, collective exchanges, and mutual enchantments», as Stephen Greenblatt has remarked[27]. Shaekspearean textual traces regenerate themeselves in other literary palinpsests. Notion linked to the Shakespeare's texts like adaptation, reinvention[28], appropriation[29], rewriting, revision[30], influence[31], trasformation[32], spinoff[33], "making fit"[34],

---

[23] Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision", in *On Lies, Secrets, and Silence,* New York, Norton, 1979, p. 35

[24] Marianne Novy (ed. by), *Transforming Shakespeare,* St. Martin Press, New York, 1999, p. 1.

[25] Robert Wiemann, "Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative", *New Literary History,* 14: 459-95.

[26] Julie Sanders, *Appropriation/Adaptation,* Routledge, London and New York, 2006, p. 14.

[27] Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (Clarendon Press, Oxford, 1988, p.7).

[28] Gary Taylor affronta il tema dell'appropriazione estendendo il discorso critico alla storia letteraria e sociale. Si veda G. Taylor, *Reinventing Shakespeare.*

[29] Jean Marsden (ed.) *The Appropriation of Shakespeare*

[30] Cfr. M. Novy (ed. by), *Cross-cultural performances: differences in women□s re-visions of Shakespeare,* Urbana, Chicago, University of Illinois press, 1993.

[31] Arold Bllom, *The Anxiety of Influence.*

[32] M. Novy (ed. by), *Transforming Shakespeare: contemporary Women's Revisions in Literature and Performance,* Basingstoke and London, Macmillan, 1999.

[33] Richard Burt (edited by), *Shakespeares after Shakespeare: an encyclopedia of the Bard in mass media and popular culture,* Westport, Greenwood, 2007. Sul rapporto tra Shakespeare e la cultura popolare cfr. D. Lanier, Shakespeare and Modern Popular Culture. Cfr. anche Robert Shaughnessey *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture,* Cambridge.

just to mention a few of them, are the resultant of a concept of literature as an open wave of texts. Not only a Shakespeare exists, but a lot of "alternative Shakespeares"[35] that, according to Dobson, "came to dramatize, sometimes imperfectly, specific contemporary conflicts, rather than coming to embody a single, monolithic consensus"[36].

This chapter dealing with some nineteenth century English and French responses to Ophelia is based on a feminist critical approach that focus on the process of rewriting as an alternative, creative and innovative instrument to challenge the Bard and the patriarchal order he represents. Eliot rewrites the Ophelia's plot to criticize Victorian conventions about "gender roles". Maggie Tulliver's duplicity (we can read the character as a Hamlet with feminine features and an Ophelia with male traits) reveals the complex attitude of the author towards Shakespeare.

The geographical dislocation assumes here a fundamental role: from the Romantic period onwards, English culture has been appropriating Shakespeare to build its own cultural identity[37], and France, too; Shakespeare became a literary model for French writer, especially for female writers.

In *Indiana* George Sand re-plots Ofelia's story by recurring to the *mise en abyme*. The author created two specular plots, one ending in tragedy and the other one questioning the abjections of the social conventions of the time. This duplicity seems to synthetize the agon between Sand and Shakespeare: the double plot would represent the way Sand emancipated herself from a patriarchal order of writing.

Finally, René Vivien's poetry is full of Ophelia-like creatures who embody perversion e decline instead of ideals of beauty and innocence.

---

[34] Sandra Clark (ed. by), *Shakespeare made fit: restoration adaptations of Shakespeare*, London, Everyman, 1997.

[35] J. Drakakis, *Alternative Shakespeare*

[36] J. Dobson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, adaptation and Authorship 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

[37] Una costruzione culturale che vede agire contemporaneamente, su più livelli, il teatro, le arti visive e la letteratura in senso ampio, come dimostra Bate in *Shakespeare's Constitutions*

Once again, Ophelia escapes a strict categorization and vanishes into a vagueness that is a prerogative of the "disproportioned" fascination she produces.

The literary and visual appropriations of the heroine constitute a sort of poetical and visual response, a sort of embodiment of her silent voice, and a way of giving the heroine an authority and a position of power from Hamlet and the other male characters surrounding her. As Helene Cixous has written in *The Newly Born Woman,* the emerging female voices will "crack the foundation"[38] of the patriarchal order, and through the rewriting the voice of Ophelia, considered as both textual and visual body, has been reproduced, echoed, and therefore empowered.

My study analyses the spread of Ophelia's myth in literature and visual art in England and France from the last decades of the eighteenth century to the first years of the twentieth century. By adopting a comparative approach, this research aims at finding some possible influences and connections about the topic in different cultures, without omitting to reflect upon the mutual correspondences between the arts. It also intends to draw the changing phenomena that marked Ophelia's image and her perception in the mentioned time-frame, and the relevance the heroine assumed in the definition of womanhood and the feminine body[39]. By adopting a diachronically cultural-oriented approach that explores the possible rewriting of Ophelia in terms of love abandonment, madness and death, I underline the difference between a Romantic consideration of the heroine based on the Enlightenment[40] dichotomy about woman as nature *vs* with man as culture, and the *fin de siècle* anxieties to the phenomena connected with her body (hysteria). In few

---

[38] Helène Cixous and Catherine Clément, *The Newly Born Woman,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 40.

[39] Some recent studies on this subject are: Kimberly Rhodes, *Ophelia and Victorian Visual Culture*, Ashgate, London and New York, 2008; Alan Y. Young, *Hamlet and the visual Arts, 1709-1900*, University of Delaware Press, 2002. Carol Solomon Kiefer *et al.*, *The Myth and Madness of Ophelia,* Mead Art Museum, 2001; Kimberly Rhodes, *Performing Roles: Images of Ophelia in Britain, 1740-1910*. PhD dissertation (New York, Columbia University, 1999); Kaara Peterson, "Framing Ophelia: Representation and Pictorial Tradition", *Mosaic*, 31 (September 1998); Bridget Gellert Lyons, "The Iconography of Ophelia", *English Literary History* 44.1 (1977).

[40] Sylvana Tommaselli, *the Enlightenment debate about Women.*

words, I argue that the appropriation of the character during the romantic period, in visual art, literature and theatrical performances corresponds to a perception of the heroine as a natural element that is subjugated and ordered by the patriarchal system. My aim consists in exploring, through many rewritings, the changes in the reception of this character during the nineteenth century: from a pure, unspoiled natural element of nature, Ophelia became the subject of anxieties connected with her femininity, her sexuality and the empowerment of her female body/voice.

In analysing the rewritings, or re-readings of Ophelia's story and *myth*[41] I focus on a dyad of themes that are associated with the character: the *female malady*, madness[42], and its sexual connotation/erotomania, and the eventual death. Connected to the first topic I'll focus on the treatment of the two main characters of the play in some treatises about psychology and physiognomy of the nineteenth century[43]. As far as death concerns, I will discuss the relevance of her

---

[41] Roland Barthes, *Mythologies.*

[42] Many scholars have already analyzed this theme. See Elaine Showalter, "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism", *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, London, 1985; Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980,* Virago Press, New York, 2008 [1987]; Olive Anderson, *Suicide in Victorian and Edwardian England*, Basil Blackwell, Oxford, 1987; Regina Barreca, *Sex and Death in Victorian Literature*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1990; Jeanne Fahnestock "The Heroine of Irregular Features: Physiognomy and Conventions of Heroine Description", *Victorian Studies (*Spring 1981), pp. 325-350; Barbara Gates, *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1988; Sander Gilman, *Disease and Representation: images of illness from Madness to AIDS*, Cornell University Press, New York and London, 1988; Susan Rubin Suleiman (ed.) *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1986; Nicola Humble, Kimberly Reynolds, *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth Century Literature and Art,* N.Y. University Press, New York, 1993; Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representation of Women in Victorian Britain*, Basil Blackwell, Oxford, 1988; Lisa Nicoletti, *Resuscitating Ophelia: Images of Suicide and Suicidal Insanity in the 19th-century* England, PhD. Dissertation, University of Wisconsin, Madison, 1999; Martha Vicinus, *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age,* Indiana University Press, Bloomington, Indiana and London, 1973.

[43] See, for example: George Farren, *Essays on the Varieties of Mania exhibited by the Characters of Hamlet, Ophelia, Lear and Edgar* (1833); James Cowles Prichard, *Treatise on Insanity and Other disorders of the Mind* (1835); Sir Alexander Morison, *The Physiognomy of Mental Disease* (1838); Alexander Walker, *Women Physiologically Considered as to Mind, Morals, Marriage, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce* (1840); R.B.Carter, *On the Pathology and Treatment of Hysteria* (1856); J.C. Bucknill, *The Psychology of Shakespeare* (1859); J. Connolly, *Study of Hamlet* (1863); Frank A. Marshall, *A Study of Hamlet* (1875).

death by water in literature and art, and its psychoanalytic implications, as discussed by Gaston Bachelard[44].

I've adopted several theoretical frames in my work: theory of appropriation and transcodification; aesthetic theories concerning the female body[45] ("fear and loathing that the body had inspired: beautiful but unclean, alluring but dangerous (...) woman's body has appeared mysterious, duplicitous- a source of pleasure and nurturance, but also of destruction and evil"[46]) as well as critical issues concerning gender and death[47]. In order to try to define what is the cultural significance of Ophelia's body as a *symbolic construct* being the *object* of male desires, I investigate on how women can re-appropriate themselves as *subjects* in writing and visual art.

---

[44] G. Bachelard, *Water and Dreams.*

[45] Lynda Nead, *Myths of sexuality*, Blackwell, New York, 1988; George Combe wrote in 1855 a book called *Phrenology applied to painting and sculpture* in which he explained the significance of physical changes in a female figure; Panofsky, *Iconology;* Anne Hollander, *Seeing through clothes*; Lusimilla Jordanova, *Sexual visions*, Harvester Wheatheaf, NY, London, Tornonto, Sydney, Tokyo, 1989; Lynda Nead, *The female Nude*, Routledge, London and New York, 1992; Marina Warner, *Monuments and Maidens.*

[46] Susan Rubin Suleiman (edited by), *The Female Body In The Western Culture.*

[47] I will use Elizabeth Bronfen's brilliant investigation about this topic: E. Bronfen, *Over her dead body: Death, Femminility and Aestethic,* Manchester University Press, Manchester and New York, 1992. Karl S. Guthke, *The Gender of Death- a cultural history in art and literature.*

The first subchapter, called "Strategies of fear at the court of Elsinore", deals with the idea of fear and the strategies carried out by the playwright to disempower the female characters in the play. It seems that the core question concerning Ophelia is focused on her chastity in contrast with Gertrude's corrupted body. The danger of a contaminated maternal body as Gertrude's one and her sexual desire of an incestuous relationship with Claudius generate some strategies of fear carried out by the male characters to limit the erotic power of female sexuality. Ophelia's behaviour allows Polonius, Hamlet and Laertes to manipulate her by recurring to strict surveillances and severe "lessons": the negativity of the female sexuality is translated into a concept of "sin" that must be expiated. The need of keeping watch on a female "grotesque"[48] body is a central issue of the play and involves both Laertes and Polonius (and their lessons about how to preserve chastity, that I more widely discussed in the Italian version of the chapter) and Hamlet towards the Queen and his beloved. Laertes carries out his strategy by using a botanic metaphor ("a violet in the youth of primy nature, forward, not permanent, sweet, not lasting/The perfume and suppliance of a minute/no more"[49]). According to him, the female chastity is considered as a "treasure" that must be protected from Hamlet's "umastered importunity"[50] and kept far from his "calumnious strokes"[51]. The metaphoric language of nature and flowers alluding to sexuality ("For nature crescent does not grow alone/In thews and bulks, but as this temple waxes/The inward service of the mind and soul/Grows wide

[48] I'm thinking of Bachtin's definition of the female body, as adopted by Peter Stallybrass.

[49] W. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 189 (1, III, 5-10).

[50] Ivi, p. 192 (1, III, 31).

[51] Ivi, p. 192 (1, III, 37).

withal"[52]) eventually becomes more explicit: it is a canker, a "contagious blastments"[53] that may corrupt Ophelia.

According to Paul Ricoeur the language of sin is indirect and figurative[54], and it expresses itself as a "spot" or a "stain" associated with sexuality[55]. Ricoeur points out that the idea of the infection of the flesh may produce a "diminish of existence, a loss of self-confidence" that turns into hysterical reactions[56]. We may assume that the burden of sexuality leads Ophelia to a hysterical reaction considered as a way of purification that will be fully accomplished only by a watery death.

Differing from Laertes' lesson in contents and forms, Polonius's admonishment insists on his treatment of Ophelia as a child. The inquisitorial and confessional tones he adoptes while talking with his daughter (the use of imperative forms are abundant in Polonius' speech; see for instance sentences like "tender yourself more dearly", "do not believe his vows" and so on) are based on the idea of sexuality as a commercial issue. Polonius tries to restore the patriarchal order by manipulating Ophelia and by making her regress to her childhood condition. From this point onwards, the girl appears as a scared maid, since she seems to realize how strong male anxieties are toward her body.

The second subchapter, called "myths of accusation", deals with the correspondences between Hamlet's behaviour towards both Gertrude and Ophelia. Gertrude is the only other female presence in the play and she constitutes a sort of Ophelia's mirror or doppelganger. Hamlet's dialogues with Ophelia (in both the *closet scene* and the *nunnery scene*) echo his misogynistic attack towards his mother. It happens because Hamlet, as Wilson pointed out "felt himself involved in his mother's lust; he was conscious of sharing her nature in all its rankness and grossness; the

---

[52] Ivi, p. 190, (1, III,11-14).

[53] *Ibidem*, verso 41.

[54] P. Ricoeur, *Finitudine e Colpa*, trad. It. Maria Girardet, Il Mulino, Bologna, 1970, p. 253.

[55] Ivi, p. 275.

[56] Ivi, p. 271.

stock from which he sprang was rotten"[57]. What I find relevant is the way Hamlet's attacks seem to correspond to what Butler defines "hate speech"[58]. In particular, the hero's worst accusations against Ophelia take place in the so called *nunnery scene*. In here, Hamlet seems to follow the strategies of the modern conception of "hate speech": he first denies Ophelia's truth, thus mining her credibility and self-confidence ("No, not I, I never gave you aught"[59], says Hamlet in refusing to accept the letters that Ophelia returned to him); then he mocks the maid by accusing her to be dishonest ("Are you honest?", "Are you fair?"). Finally, he concludes his proper verbal attack by reiterating the word "nunnery" for 5 times in few lines and so implicitly insulting her (see the double meaning of nunnery as "convent" and "brothel"). From this dialogue onwards, Hamlet seems to identify Ophelia with the *Frailty whose name is Woman*, who leads him to reconsider of his own *sullied flesh"*[60].

---

[57] J. D.Wilson, *What happens in Hamlet*, p. 42

[58] See Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997)

[59] *Hamlet,* cit., p. 288 (3, I, 95).

[60] J. D. Wilson, *What happens in Hamlet* , p. 133.

Chapter 2. From page to stage: spoken censorship and gestural disproportion

This chapter aims at remarking Ophelia's transit from page to stage. The critical debate involving the Shakespearean plays that started in the 1980s seems to be rooted in the critical subversion of logocentrism promoted by Derrida in "De la Gramatologie". The notion of "grammatology" theorized by the French philosopher reckons a decentralization of a fonocentric linguistic model in favour of a centrality given to the "écriture", writing itself, and its power of leaving traces, whose function is to remark a "différance"[61] with the oral tradition.

The Shakespearean plays raise a multitude of questions connected with text and performance that might be traced back to Derrida's theories, as Michael Dobson points out:

> Is a play's printed to be seen as prior to its theatrical embodiments (...) or is that text itself to be seen only a belated partial, and imperfect souvenir of a theatrical event, the incomplete written trace of a dramatic work which can fully be realized in performance?[62]

The issue concerning the authenticity of a text in relation to the alleged inauthenticity of the performance has some consequences on the idea of the representation as a way of adapting a text[63]. But this *impasse* is overtaken by the fact that Shakespearean plays should be considered as fluid and malleable texts which are empowered by the stage performances. As Barbara Hodgdon pointed out, "it's the page that

---

[61] Cfr. Derrida, *Della Grammatologia,* Jaca book, Milano, c1969. Dello stesso autore si confronti anche *La scrittura e la differenza,* Einaudi, Torino, 1971.

[62] Michael Dobson, " Shakespeare on the page and the stage", M. De Gratia, S. Wells (ed. By) "The Cambridge Companion to Shakespeare Studies", Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 235-249, citazione a p. 235.

[63] Fredman, 2002:50 quoted in M.J. Kidnie, " "Where is Hamlet?": Text, performance, and Adaptation", in B. Hogdon, B.W. Worthen, *The Blackwell Companion to Shakespeare and Performance"*, Blacwell, Malden, 2005, pp. 101.

permits the reader's freedom"[64], and I would add it permits the directors and actors freedom.

The example of *Hamlet* is remarkable. *Hamlet* is the most relevant Shakespearean play ever studied, adapted, translated and reinvented. The character of Hamlet had a crucial influence on Western culture, and it has obtained different responses according to the critical perspectives and the sensibility of each time. Every era recreates Hamlet in its own image: his melancholic attitude finds new form of survival in other characters from different ages and latitudes thorough several and continuing relocations, translations, and transcodifications.

G. Melchiori points out that *Hamlet* itself was the result of a *remake:* this term implies the intertextual procedures which the Bard had achieved on previous sources. Linda Hutcheon remarked that Shakespeare transferred "his culture's stories from page to stage and made them available to a whole new audience"[65]. The history of appropriation is constituted by continuous exchanges, polifonic dialogues[66] and transits between languages, genres and geographies that allow "a circulation of social energy"[67]. Thanks to the traces Shakespeare left in other literary and non-literary contexts, the Bard survives not like "a man who lived from 1564 to 1616, but a body of work that is refashioned by each subsequent age in the image of itself"[68].

By reinventing themselves in different social strata and geographical contexts, the Shakespearean plays to have assumed a relevant role not only in the western literary canon, but also in the definition of culture, both *highbrow* and *lowbrow*[69]. The Bard has been transformed in a

---

[64] B. Hodgdon, introduction, in Hodgdon, Worthen, cit, p. 4. Per una cornice metodologica di più ampio respiro sul concetto di performance rimando all'introduzione del testo a cura di Worthen e Hodgdon.

[65] L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London, 2006, p. 2.

[66] M. Bachtin, *Dostoevskij*, (trad. It. G. Garritano), Einaudi, Torino, 1968.

[67] S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*, Clarendon Press, Oxford, 1988.

[68] J. Bate, *Shakespeare Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 3.

[69] C. Desmet, "Introduction", *Shakespeare and Appropriation*, (C. Desmet, R. Sawyer eds), Routledge, London and New York, 1999, p. 5.

"protean Shakespeare"[70], a protean and multifaceted author; as Robert Shaugnessy pointed out,

> Throughout history, Shakespeare's enduring high-cultural status has coexisted with a multiplicity of other Shakespeares, recycled in stage performance and cinematic adaptation, political discourse, literary and theatrical burlesque, parody, music quotations, visual iconography, popular romance, tourist itineraries, national myth, and everyday speech[71].

As we have seen, almost every age and cultural context appropriates Hamlet as refraction. Shakespeare and *Hamlet*'s timeless appeal produced an on-going process of literary criticism and cultural appropriation. Literary appropriation of Shakespeare, as Marsden pointed out, aims at reworking the playwright's plays to fill the gaps and to project in it its own image, desires and anxieties[72].

The visual and theatrical representations of the Ophelia mirror the way the character has been read and perceived within the cultural contexts in which it was performed and analysed. I suggest that the literary and visual appropriations constitute a sort of poetical and visual response, an embodiment of her silent voice, and a way of giving the heroine an authority and a position of power from *Hamlet* (the play), and from Hamlet (the character). As Helene Cixous has written in *The Newly Born Woman,* the emerging female voices will "crack the foundation"[73] of the patriarchal order; rewriting Ophelia means to give her a new empowered voice and body (textual and visual body).

Ophelia's role has been interpreted according to the cultural responses towards women, their body and the construction of gender

---

[70] T. Healy, "Past and Present Shakespeares: Shakespearean Appropriation in Europe", in *Shakespeare and National Culture*, John J. Joughin (ed.), Manchester University Press, New York & Manchester, 1997, p. 209.

[71] R. Shaughnessy, "Introduction", in *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p.1-2.

[72] Jean I. Marsden (ed.), *The Appropriation of Shakespeare*, Harvester New York and London, 1991, p. 1.

[73] Helène Cixous and Catherine Clément, *The Newly Born Woman,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 40.

roles. Gender identity, as Judith Butler points out, is itself a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo, and it is instituted through a *stylized repetition of acts*[74] which are deeply rooted in social conventions. The pervasiveness of Ophelia's madness in literature and culture, and the construction of her hysterical body as a cultural sign, is perceptible still today and it is the result of accumulated interpretations over the centuries. The way her mental unbalance has been performed at theatre has been shaped and determined by the historical situations and the cultural sensibilities.

In this chapter I focus on how the character of Ophelia has been doubly manipulated and silenced: on the page first, because Shakespeare draws her as a silent characters lacking of those quick-witted reactions that could have empowered her; and on the stage then, because from the Restoration onwards Ophelia has been transformed, reduced, and silenced through recurrent omissions and textual emendations that may have influenced the audience's perception of the character.

However, even though she has been victim of both textual and theatrical restrictions, Ophelia has increasingly acquired autonomy in the play independently of Hamlet and *Hamlet*. Often deprived of the possibilities of thrust and counter-thrust in the dialogues, Ophelia can mainly count on her bodily expression and gesture in performance: she gets her *climax* in the madscene constituting the only moment in the play where she can be "mere freedom"[75], as Coleridge defined her. "Free" means also dangerous, because here Ophelia has the power of expressing her insane thoughts, and managing the audience's attention.

As I take into consideration some of the most poignant interpretations of Ophelia on the English and French stage through the centuries, I focus on the ways her madness has been censored and

---

[74] Judith Butler, "Performative Acts and Gender Construction", H. Bial (ed. by) *The Performance Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2004, pp. 154-166.

[75] Samuel Taylor Coleridge, "Lectures and notes on Shakespear", (collected by T. Ashe), George Bell and Sons, London, 1888, p. 367.

interpreted, according to the stage directions given by other characters between their lines.

Ophelia's ambiguous appeal derives from her textual manipulation first: Ophelia often appears as a silent character. Even her first appearance on the stage is controversial: in the *in Folio* version she appears in I, ii, whereas in the *Q2* version she enters the stage only in I, iii. Although she does not speak in this scene in either text, her absent presence can be significant in some theatrical and filmic productions[76]. Her dumb presence in this scene is significant, though: she listens to Claudius' speech about Danish political trouble (a state that is "disjoint and out of frame"[77]); she finds out that Laertes is going back to France, whereas Hamlet is not going back to Wittenberg. In addition, she is present when Hamlet faces his disjointed condition for the first time:

> **Gertrude:** If it be,
> Why seems it so particular with thee?
> **Hamlet:** Seems, madam, Nay, it is. I know not 'seems.'
> 'Tis not alone my inky cloak, good mother,
> Nor customary suits of solemn black,
> Nor windy suspiration of forced breath,
> No, nor the fruitful river in the eye,
> Nor the dejected haviour of the visage,
> Together with all forms, moods, shapes of grief,
> 'That can denote me truly. These indeed seem,
> For they are actions that a man might play;
> But I have that within which passeth show-
> These but the trappings and the suits of woe[78].

Ophelia pays attention to Hamlet's speech and she will personally engage with his "madness" in the "nunnery scene".

---

[76] See W. Shakespeare, *Hamlet*, (Thompson and Taylor ed. by) The Arden Shakespeare, 2006, p. 165 (note 1.2). Ophelia's dumb presence can be also seen in Micheal Almereyda's *Hamlet 2000*. See my article, "Ophelia's *camera obscura*", forthcoming.

[77] W. Shakespeare, cit., p. 166, I,I, 20.

[78] W. Shakespeare, cit., p. 172, (I, ii, 73-86).

In her first active appearance, after being trained by Laertes to fear "the danger of desire" (I, iii, v. 35) and "the contagious blastments" (I, iii, v. 42) it may produce, Ophelia accepts her brother's "good lesson", and promises him to keep it locked in her memory (I, iii, v. 86-87). In this first cosy dialogue between brother and sister, it is quite clear that the metaphor of wasted nature and not lasting flowers is shared by both the two characters, and it constitutes a *leitmotif* of their dialogues, as well as a proleptic announcement of tragic developments. Although Ophelia listens to her brother's advice and shows her obedience, she also wittedly reacts to his admonition. She suggests him, indeed, not to be himself blameless and inconsistent in his behaviour. In her seven-line answer to her brother - the most clever and clear-headed speech the heroine is able to act before her distraction - Ophelia shows the audience her promptness and perspicacity.

Curiously, on the English stage tradition, much of Laertes's long exhortation to Ophelia about Hamlet is left out by everyone, except Garrick who leaves out nothing in his revisited text[79]. As Glick demonstrates by analysing twenty-seven prompt books concerning the play, *Hamlet*'s productions have been transformed all over the centuries. According to him, "many variations from one production to another depend upon how much is cut, what is cut, the transpositions of words, lines or scenes, the substitution of language, additions to the text, and the transferring of speeches from one character to another"[80]. Each of these changes, hence, determines the effect of the whole play. If so, why have Laertes' lines been reduced in performance? Apart from the necessity to cut such a long play somewhere, one other explanation can be that his lines in Act I, iii were considered bawdy and licentious. Both Ophelia and her brother seem to figure out the sexual allusion behind

[79] Claris Glick, "Hamlet in the English Theater--Acting Texts from Betterton (1676) to Olivier (1963)" *Shakespeare Quarterly*, Vol. 20, No. 1 (Winter, 1969), p. 24. See also George Winchester Stone, Jr., "Garrick's Long Lost Alteration of Hamlet", *PMLA*, Vol. 49, No. 3 (Sep., 1934), p. 897.

[80] Claris Glick, cit., p. 21.

the flower metaphor[81] that both of them use in their speeches. Hence, the very act of keeping Laertes's admonition in its entire version would have meant that Ophelia was aware of the sexual connotation that her brother hints and that she reinforces before Polonius's interruption. So, by omitting the reference to "the canker (which) galls the infant of the spring/too oft before their buttons be disclosed"[82], one would have consequently deleted any "dangerous conjectures in ill-breading mind"[83]; as a consequence of this, Ophelia's answer would have been watered down and its sexual allusion softened. (In the Italian version of this chapter I've analysed both Irving's production and Sothern's performance to see how much of this dialogue has been cut. I've also given some French examples from the 1827 performance of *Hamlet* in Paris by Charles Kemble in the leading role and Harriet Smithson as Ophelia, and the 1846 Merice-Dumas version[84]).

The heroine's obedience and her filial duty allow her father to manipulate her. After speaking to Laertes, the thrush and counter-thrush ability she showed few lines before is completely overturned and silenced when she speaks to her father.

Differing from Laertes "good lesson" which, as we have seen, largely insists on the palpable metaphor of flowers disclosed and cankers in her open "chaste treasure", Polonius's admonition, lies instead on Hamlet's possible fake vows that his daughter must avoid. As Ann Thompson and Neil Taylor have suggested, Polonius's question following Ophelia's promise to keep Laertes' advice secret ("What is't, Ophelia, he has said to

---

[81] Bridget Gellert Lyons, "The Iconography of Ophelia", *ELH*, Vol. 44, No. 1 (Spring, 1977), pp. 60-74; Robert Painter, Brian Parker, " Ophelia's flowers again", *Notes and Queries*, March 1994, pp 42.44; see also Charlotte F. Otten, "Ophelia's *Long Purples* or *Dead Men's Fingers*", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 30, No. 3 (Summer, 1979), pp. 397-402.

[82] William Shakespeare, *Hamlet,* A. Thompson, N. Taylor (ed. by), The Arden edition, London, 2006, p. 192.

[83] Ivi,p. 374.Act IV, v, vv. 14.

[84] In the Introduction to the thesis I have deeply mentioned the French response to *Hamlet* from Voltaire to the end of Nineteenth Century).

you?"[85]) puts her in a difficult position, and leads her to inevitably obey her father's command to avoid Hamlet's care ("I shall obey my lord"[86]).
The atmosphere of terror and fear surrounding her is mainly due to her brother and father's admonitions. In her second appearance on the stage, indeed, she appears visibly "affrighted": she needs to share the burden of what she has seen with someone she loves and trusts. Since she relies on her father, she naively tells him about Hamlet's fits of insanity she was witness of:

Ophelia: Oh my Lord, my lord, I have been so affrighted.
Polonius: With what, i' th' name of God?
Ophelia: My lord, as I was sewing in my closet,
Lord Hamlet, with his doublet all unbrac'd,
No hat upon his head, his stockings foul'd,
Ungarter'd and down- gyved to his ankle,
Pale as his shirt, he knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport
As if he has been loosed out of hell
To speak of horrors, he comes before me[87].

According to what has happened in the previous act between Polonius and his daughter, one may think that the Lord Chamberlain is more concerned on Ophelia respecting his command to not "give words or talks" to Hamlet than thinking of further developments of their relationship. For this reason, one may be surprised that he questions his daughter about what Hamlet *has said* to her after their meeting in her closet, rather than thinking about what *might have happened* between them; again it's surprising that he ignores or forgets that his sweet daughter had disobeyed his orders by letting Hamlet enter her closet. Polonius also seems to neglect his daughter's worries:

Polonius: Mad for thy love?
Ophelia: My Lord, I do not know,

[85] Ivi, p.197, Act I, iii, v. 87.

[86] Ivi, p. 201.

[87] Ivi, Act II, i, vv. 74-84, pp. 233-234.

But truly I do fear it[88].

Polonius seems totally careless and indifferent to his daughter's feeling, and to the consequences of the prince's insane behaviour towards her:

Ophelia: He took me by the wrist and held me hard;
Then goes he to the length of all his arm,
And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face
As 'a would draw it. Long stayed he so.
At last, a little shaking of mine arm,
And thrice his head thus waving up and down,
He raised a sigh so piteous and profound
As it did seem to shatter all his bulk
And end his being. That done, he lets me go,
And with his head over his shoulder turned
He seemed to find his way without his eyes,
(For out o' doors he went without their helps)
And to the last bended their light on me.[89]

Polonius does not appear to be frightened for his daughter being bodily mistreated and scared by Hamlet. Better still, his first reaction consists in sneaking this matter to Claudius ("Come, go with me, I will go and seek the King", he asserts, but in the next scene Ophelia does not actually appear on stage). Then he makes a disquisition on the symptoms of the "ecstasy of love" that, according to him, affect the hero:

Polonius: This is the very ecstasy of love,
Whose violent property fordoes itself
And leads the will to desperate undertakings
As oft as any passions under heaven
That does afflict our natures. I am sorry-
What, have you given him any hard words of late?[90]

---

[88] Ivi, II, i,, vv. 82-84. p. 234.

[89] Ivi, II, i, vv. 84-97. p. 235.

[90] Ivi II, i, vv. 98-104 p. 235.

In this analysis on the manifestation of passions, Polonius unconsciously discloses Ophelia's next madness for love. For a curious analogy, her description of Hamlet's derangement also echoes her own manifestation of insanity that will occur later on in the play and that will be told by the gentleman. His description of Ophelia's lunatic behaviour is another precious indication of the way madness should have been performed on stage. Given that Polonius recognizes the danger of the hero's "*violent*" passion (the cursive is mine), that he is so tensed for her honour and her child-like condition, one may wonder why he doesn't look after her, despite she doubly expressed her fears. Polonius seems even more worried for Hamlet than he is for Ophelia, since he things that she deserved what had happened to her ("What, have you given him any *hard* words of late?"[91]). Once again she confirmed that she rejected Hamlet's letters and denied his access to her, as she was commanded to do. However, her naive confidence is used by her father to serve the king, and to give proof of the validity of his forebodings about Hamlet's madness.

In this dialogue between father and daughter, the textual manipulation of Ophelia's language and her soundless condition is quite evident. Not only Polonius takes her feelings for granted, but he also claims her as his own property in front of the king, remarking her filial obligations ("I have a daughter- have while she is mine- /Who in her duty and obedience, mark/hath given me this"[92]), and he even asserts his right to "loose his daughter to him"[93][Hamlet]. The way Polonius uses his daughter (as a puppet in his heads) gives him the rights to decide how she feels, what she has to do, and where she needs to go. In fact, in the third act of the play, Polonius arranges Ophelia's meeting with Hamlet and, as a director, gives her a prop, assigning gestures to her and disposing her body in the space of the stage:

Polonius: Ophelia, walk you here. (Gracious, so please you,

---

[91] *Ibidem*. The cursive is mine.

[92]Ivi, II, ii, vv. 105-107, p. 244.

[93] Ivi, II, ii, v. 159, p. 249.

We will bestow ourselves.) Read on this book,
That show of such an exercise may colour
Your loneliness. (...)[94]

He should have feared Hamlet's madness before pushing Ophelia to that man who is "still harping on [his] daughter"; he should have expected his strange behaviour, because Ophelia had already given him plenty of details about Hamlet's derangement, dwelling on the hero's careless clothes, his paleness and terrified gaze. Her *récit* about the prince's insanity is the first ocular proof of his melancholic attitude, which will be echoed by Gertrude's statement ("But look where sadly the poor wretch comes reading"[95]). More than merely giving Polonius and the audience an evidence of Hamlet's wretched attitude, Ophelia provides for some relevant stage directions about the hero's behaviour towards her, which some eighteenth and nineteenth century performers often literalized. Despite their encounter is only described but not staged, some productions and films presented it as a dumb-show and it became popular subject for illustrators[96].

For what the interchange between Polonius and Ophelia about Hamlet's mad behaviour regards, Glick notes that both Irving in the 1878 performance at the Lyceum, Tree in the 1892 performance at the Haymarket, and Benson in 1900 staging at the Lyceum left out the whole; a few lines in the same speech are cut by other performers, primarily "when her description does not fit the dress of the current Hamlet"[97]. We may reckon that Hamlet's derangement, which curiously echoes the gentleman's description of Ophelia's distraction in Act IV, v, vv. 4-13, was considered inopportune for such a noble mind, as Hamlet was regarded, and should not be contemplated.

The dramatic pathos and emphatic attitude of Hamlet towards the girl in the closet scene is postponed and finds its climax in the last scene

---

[94] Ivi, III, I, vv. 42-48, pp. 282-283.

[95] Ivi, II, ii, vv. 165, p. 250.

[96] See The Arden Shakespeare Introduction to *Hamlet,* Thompson, Taylor (ed. by) p. 233, n 74-97.

[97] Glick, cit, p. 24.

the two characters act together: the "nunnery scene". Once again, Ophelia is obliged to passively receive Hamlet's misogynist attack and she is silenced by her lover: first Hamlet denies to have ever given any remembrance to her, then he doubts her honesty, and disclaims his love for her, and finally he keeps encouraging her to go to the nunnery (he reiterates it for five times in few lines). A victim of verbal abuse by a male-centred system that overcomes her, Ophelia can but express her pain and self-pity ("Oh, woe is me/ t'have seen what I have seen, see what I see"[98]).

On the stage, this scene was usually entirely performed, but differently interpreted by the leading actor. Sprague notes that after the dramatic pathos burst in the nunnery scene it was common practice that the actor playing Hamlet left the stage for an instant, and then suddenly returned. But in Kemble's time, he asserts, "this business of going and returning seems to have been abused. (...) What was worse, the doors were often slammed"[99]. Kemble himself was accused of treating Ophelia bad ("what threatening of fits, what ferocity of voice, what stamping of feet, what clattering of doors"[100]) and his vehement passion was compared to Edmund Kean's tender interpretation of the Prince, who "seized Ophelia's hand, imprints a lingering kiss upon it with a deep drawn sigh, and straightaway dashes more impetuously than before out of the door, which he slams violently behind him"[101]. This poignant gesture of remembered love was praised by Hazlitt, according to whom "(it) was the finest commentary that was ever made of Shakespeare. It explained the character at once (as he meant it), as one of disappointed hope, of bitter regret, of affection suspended, not obliterated, by the distractions of the scenes around him!"[102].

---

[98] Shakespeare, cit, p. 293 (Act III, I, vv. 159-160).

[99] Sprague, *Shakespeare and the Actors,* Russell & Russell, New York, 1963, p. 154-155.

[100] *Theatrical Examiner*, 20 March, 1814, p. 190.

[101] Teodor Martin, "Eye-Witness of John Kemble, *Nineteenth Century: a monthly review*, 7:36 (1880:Feb.) p. 293.

[102] William Hazlitt, *The morning chronicle*, 14 March 1814.

Following Kean's famous return to kiss Ophelia's hand, subsequent Hamlets have rung their own changes on the business. Fechter and Kate Terry for example, playing *Hamlet* in 1861 at the Princess's, turned mutely with outstretched arms and Ophelia advanced "as if to embrace him but suspicion again hardens him, and he waves her off"[103]. The actress appears in this scene with a packet of the hero's letters and she "raises them to her lips. Is about to kiss them, when she seems to remember she is watched. She drops her arm slowly and offers then to him"[104]. In 1892, Tree carried sentiment a step further: after the end of this scene, Ophelia had sunk upon a couch. Tree's Hamlet stole back at and, unseen by her, kissed "one of the tresses of her hair"[105]. The nunnery scene was a climatic moment of the play and it was performed in different ways according to the sensibility of each age.

By the end of eighteenth centuries, literary critics engaged in character analysis: departing from the first decades of the eighteenth century's critical approach, which was more concerned with the way the actors performed a particular scene or a speech in the play rather than analysing the overall interpretation of each character, some theatrical commentators of the late part of the century were fascinated by the psychology of the characters performed on stage. In an age that celebrated theatre actors as celebrities, Moody remarks, "William Hazlitt and Leigh Hunt styled themselves as theatrical judges who made public their own critical verdicts on the originality or wilfulness of a particular actor's interpretation" [106]. As a consequence of this change in critical taste, a greater attention was paid to the inner "nature" of the characters and the performance skills of actors to render their character's passions on stage. In *Characters of Shakespeare's Play* (1817-1818) Hazlitt

---

[103] "Mr. Fechter's Conception Of *Hamlet*", *The Orchestra*, 2:35 (1864: May 28) p. 553.

[104] R. Hapgood quoted this from Fechter's *Hamlet* promptbook. Another relevant information deriving from the script is that "As Ophelia turns away dejectedly, Hamlet suddenly takes her hand affectionately. She turns to him joyously. Hamlet drops her hand and says "Get Thee to a nunnery". In *Shakespeare in production. Hamlet*, ed. by Robert Hapgood, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 170.

[105] Clement Scott, *Some notable Hamlets*, B. Blom, New York, 1969, p. 110.

[106] Jane Moody, "Romantic Shakespeare" in *The Cambridge companion to Shakespeare on Stage, C.*U.P., Cambridge, 2002, p. 41.

admired "the truest touches of tenderness and pathos" that Shakespeare reserved to Ophelia, but he admits that she is "a character almost too exquisitely touching to be dwelt upon". Although the critic is sympathetic with Ophelia's fatal climax ("love, madness, death"), he defends Hamlet remarking his "moral perfection": the hero's behaviour towards the young girl "is quite natural in his circumstances. Is that of assumed severity only" [107]. Hazlitt seems to justify Hamlet's behaviour in the name of an "assumed severity". Pretending or not, Hamlet deceits Ophelia, and this event, sooner followed by the murder of her father, affects the girl's mental sanity.

(In the Italian version of this chapter I also focus on the way much of the dialogue between Hamlet and Ophelia in the "murder of Gonzago" scene has been expurgated in some French and English promptbooks).

Ophelia gets her sole moment of complete freedom only during her madscene: here she becomes the sole protagonist on the stage. Before appearing, the girl is drastically rejected by the queen ("I will not speak with her", act IV, iv, v. 1); Gertrude is worried about Polonius' murder and the consequences of this loss on the girl's behaviour. Ophelia's entrance is anticipated by the gentleman's description of her derangement. It is well known that Elizabethan stage was basically empty of theatrical paraphernalia and that most of the stage directions were included into the actors' lines. In the case of Ophelia, the gentleman gives some detailed information about her distraction, and at the same time he provides for an idea of how Ophelia ought to be performed in the madness scene, in terms of body gestures:

Gentleman:

She speaks much of her father, says she hears
There's trick i' th' world, and hems and beats her heart
Spurns enviously at straws. speaks things in doubt,
That carry but half sense. Her speech is nothing,
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection; they aim at it,

[107] William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Play,* Oxford University Press, London, 1970, p. 275.

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[108].

Her derangement is both mental ("Her speech is nothing", says the gentleman) and physical ("and hems and beats her heart", (...) and she "winks" and "nods" and "gestures" at her thoughts); it anticipates her entrance on the stage, that is different in the three texts of *Hamlet*. According to Q2, Ophelia simply "enters" the stage; Q1, instead, emphasizes her alteration in appearance and manner: "Enter Ophelia playing on a Lute and her haire downe singing", and the *Folio* reports "Enter Ophelia distracted".

As we have seen above, Ophelia's freedom in her mad scene consists in capturing the audience's attention on her speech. For the first time after being ignored by her father, her brother and her lover, the heroine draws the audience's attention by asking to "mark" her distracted speech twice. She invites the audience to listens to her songs, and to guess their mysterious meaning.

Since the Elizabethan period, the stage conventions associated with Ophelia's madness showed the heroine in a white cloth, fantastically dressed with flowers and loosed hair. Singing bawdy songs full of explicit sexual references and talking in a fragmented and distorted way, the character of Ophelia demonstrates "the classic symptoms of love melancholy"[109].

From the Restoration to 1940s[110] the staging of *Hamlet* as well as for other Shakespearean plays was aimed at refining the texts by expurgating it from its bawdy expressions. Ophelia is one of the characters most affected by these editorial revisions in the play, because her licentiousness was not permitted after 1660. The purpose of these emendations was to remove any sexual connotation from her language.

---

[108] Shakespeare, cit, p. 373. Act IV, v, vv. 4-11.

[109] Showalter , *The Female Malady*, Virago Press, New York, 1987, p. 11.

[110] Glick, cit., pp. 17-34.

As a result of such an accurate editorial surveillance, Ophelia became "a proper lady-like heroine" who, "lacking in her sexual awareness" is transformed into "an innocent object of Hamlet's wordplay"[111].

Foucault points out that the seventeenth century marked the beginning of an age of repression which imposed silence about sexuality. His "repressive hypothesis" lies on the link between power, knowledge and sexuality. He notices that "if sex is repressed, that is, condemned to prohibition, nonexistence, and silence, then the mere fact that one is speaking about it has the appearance of a deliberate transgression"[112]. Ophelia's mad speech is full of the natural sexual drives of her youth, and her "transgression" was regarded as obscene and inopportune on both stage and page from the Restoration onwards. However, as Foucault remarks, "a person" - like Ophelia, we may add - "who holds forth in such language places himself to a certain extend outside the reach of power; [she] upsets established law; [she] somehow anticipates the coming freedom"[113]. However, once she is deprived of the potential strength given by her sexually connoted language, Ophelia appears as a shadowy character on the stage, and is praised just for her virtuosity, chastity and filial duty.

Mary Saunderson (wife to Thomas Betterton) is supposed to be the first female actress to have played Ophelia on the English Stage on 24 of August 1661. Her acting, according to Thomas Davies, was still influenced by the boy-actor tradition of the Elizabethan theatre and influenced by the heritage of William Davenant's recollection of the Blackfriars Company's performance[114]. Very less is known about this interpretation, but Mrs Betterton is said to have followed the acting style then in vogue, playing Ophelia as a chaste and melancholic woman, whose sadness is completely disconnected from her repressed sexuality.

---

[111] Mary Floyd-Wilson, "Ophelia and Femininity in the Eighteenth Century: «Dangerous conjectures in ill-breeding minds»", in *Women's studies*, 21/1992, p. 401.

[112] Foucault, *The History of Sexuality, vol. 1,* transl. by R. Hurley, Vintage Books, New York, 1990, p. 6.

[113] *Ibidem.*

[114] T. Davies, *Dramatic Mi[s]cellanies: Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare*, 3. vol., London, printed for the author, 1784, p.126, 131.

Thus, paradoxically, although a representation of the character by a woman should have produced a sexually connoted performance, such a depurated version of the heroine makes her appear completely desexualised. As Floyd-Wilson has pointed out, "by simultaneously stressing and denying the sexual aspects of Ophelia's character (...) the eighteenth-century theatre charged the role with a latent or repressed sexuality intensified by its secrecy"[115].

All over the eighteenth century, Ophelia's silent and expurgated representation on stage emphasized the values of womanly chastity and purity that the heroine supposedly embodied. In an age of sensibility, as Jane Todd remarks, women lost their power in society and they become preserver of religious values: "instead of being Eves as in former times, symbols of sexuality and opacity through their crucial part in the myth of the Fall, they grew into Protestant virgins, the consciences of society"[116]. The woman became a chaste fair sex that preserved not only the moral values but also the rank, and her body became a means through which she could express her feelings and emotions. The same ideal of virtue and sensibility was enacted on stage by David Garrick, who was the most representative exponent of the so called 'sentimental theatre'. His aim was to produce a new restored Shakespeare giving to the character a stressed emotional appeal[117]. The acting style of the period preceding Garrick could be defined as 'theatrical', in terms of stiffness and affected manners of the actors, whose interpretations lacked in naturalness and simplicity[118]. Emotions and sentiment came to represent moral excellence in society, and David Garrick's natural acting style reflected these sentimental theories on stage. The naturalness of acting promoted by Garrick was taken up by female actresses performing Ophelia, such as

---

[115] Mary Floyd-Wilson, "Ophelia and Femininity in the Eighteenth Century: «Dangerous conjectures in ill-breeding minds»", in *Women's studies*, 21/1992, p. 402.

[116] Jane Todd, *Sensibility: an Introduction*, Methuen, London and New York, 1986, p. 18.

[117] Jean I. Marsden, "Shakespeare from the Restoration to Garrick", in *The Cambridge Companion to Shakespeare on stage,* Cambridge, C. U. P., 2002, pp. 21-36.

[118] Leigh Wood, *Garrick claims the stage: acting as social emblem in eighteenth-century England,* Westport, Conn.: Greenwood Press, 1984, p. 31.

Jane Lessingham, Dorothy Jordan, Kitty Clive, Peg Woffington, Mrs Baddeley, and many other minor actresses[119].

Mrs Cibber was said to be one of the most remarkable Garrick's supporting actress. Charming in very part she took, she was identified with Ophelia, and praised as "the creator of the feminine ideal of the part"[120]. In reviewing some Ophelias from the time of Mrs Betterton, Davies points out that "Till the sweet character of Ophelia was personated by Mrs Cibber, it was not well understood, at least for these last sixty years"[121]. In fact, he asserts, if on one hand "Mrs Booths' figure, voice and deportment in this part raised in the mind of the spectators an amiable picture of an innocent, unhappy maid", on the other hand "she went no further". Only Mrs Baddeley, according to him, could be compared with Mrs Cibber's interpretation in terms of "pleasing sensibility, melodious voices and correspondent action"[122]. Davies' vision of the "distracted" heroine is not that of a "personage of insensibility", but that of a "sensibility deranged, and deserted by the reason"[123]. What he defines as a "beautiful dramatic incident" - meaning Ophelia's madness - was perceived as an excess of sensibility in the eighteenth century. So presumably, Mrs Cibber's Ophelia expressed her strong emotions only through emphatic gestures and body actions that showed the character's grief and progressive loss of control. This seems to be in contrast with what Showalter asserted in her pathbreaking essay on the literary and pictorial representations of Ophelia. According to her, the actresses performing this role in the Augustan stage played it in terms of "decorous style", so that the character resulted as "a sentimentalized version which

---

[119] For an account of some other "minor" interpretations of Ophelia, see: "Anecdotes and Theatrical Character of Mrs. Woffington", *Town and Country Magazine*, or, *Universal Repository of Knowledge, Instruction, and Entertainment*, 16 (1784:June) p. 297; "The Memoirs of Mrs. Sophia Baddeley, late of Drury Lane Theatre", *English Review*, or, *An abstract of English and foreign literature*, 9 (1787:June) p. 443; "An Irish Actress-Margaret Woffington", *Dublin University Magazine*, 64:380 (1864:Aug.) p.180; Gertrude Carr Davison, "Ophelia.", *Theatre* (London, 1877), 4:22 (1881:Oct.) pp. 212-214.

[120] Charles Wingate, *Shakespeare's Heroines on stage,* T.Y. Crowell & Co, New York, Boston [1895], p. 288.

[121] Davies, cit, vol. 3, p. 131.

[122] Ivi, p. 132.

[123] *Ibidem.*

minimized the force of female sensuality"[124]. Floyd-Wilson refutes Showalter's thesis by demonstrating that the repression of Ophelia's sexuality due to the editorial cuts exacerbated instead of anaesthetized the interpretation of Ophelia's madness. According to her, the emphasis on the heroine's insanity started right with Mrs Cibber, who was the first actress to perform Ophelia mentally and physically deranged, with her loosened hair covered with straw. Sprague also observes that "Ophelia's straw belongs to theatrical history for many years to come"[125], and he quotes some lines in Lloyd's *Actor* (1760) regarding Mrs Cibber's compelling performance:

In vain Ophelia gives her flowerets round,
And with her straws fantastic strews the ground;
In vain now sings, now heaves the desp'rate sigh,
If Phrenzy sit not in the troubled "Eye".
In *Cibber's* Look commanding Sorrow speak…

Apparently, then, Mrs Cibber was the first actress who really gave pathos to her interpretation of Ophelia, by portraying her heroine as a victim of Hamlet's conduct, and emphasizing her sorrow by recurring to the body gestures ("troubles eyes", "desperate sights"). Her frightened interpretation was also due Garrick's emotional and vehement attitude towards Ophelia. As an actor, theatre manager and playwright, Garrick restored the script with editorial omissions and other significant textual changes[126]. In doing this, Ophelia's part was reduced and censored, so that her silence could have been interpreted as virtue, and her hysteria as excess of sensibility[127].

Towards the end of the eighteen century, a new actress playing Ophelia appeared on the English stage: Miss Siddons. She performed Ophelia on 15 May 1786 with her brother, Sir Philip Kemble in the role of

---

[124] Showalter, "Representing Ophelia", P. Parker, G. Hartman (ed. by), *Shakespeare and the Question of Theory,* Methuen, N. Y., London, p. 82.

[125] Sprague, cit, p. 171.

[126] George Winchester Stone, cit, pp. 890-921.

[127] Floyd-Wilson, cit., p. 403.

the Prince. Thomas Campbell, who wrote the actress' celebrative biography, writes that in her acting of Ophelia, "she made it deeply affecting to the point that her fellow-actress playing the queen was so electrified by Siddons's looks that when she seized her arm, she hesitated and forgot the part"[128]. Siddons portrayed Ophelia as possessed by an elegiac madness brought on by her own frailty, and her mode of acting was based on long silent pause[129]. Campbell remarks that Siddons was a "passable vocalist"[130] and that she could have scarcely interpreted Ophelia's tenderness while singing because of her poor skills as a singer. Once again, the critical focus and the defining qualification of the actresses' skills depended on their "singing" performance and on the way they might have rendered Ophelia's softness while singing. It is quite evident that Ophelia's songs were totally expurgated from any bawdy reference.

Silenced, repressed, and epitomized by Johnson as "the young, the beautiful, the harmless, and the pious Ophelia" [131], the heroine assumed in the tracts of pure and uncontaminated nature in the Romantic age.

Coleridge, for example, defines the young heroine "like a little projection of land into a lake or stream, covered with spray-flowers quietly reflected in the quiet waters, but at length is undermined or loosened, and becomes a faery isle, and after a brief vagrancy sinks almost without an eddy!"[132]. Ophelia is associated with nature, for her being free, untameable, and unconquerable; nevertheless, he adds, her character is actually composed "by the absence of character, that is, marks and out-juttings"[133]. Coleridge was able to realize that the power of

---

[128] Thomas Campbell, *Life of Mrs Siddons,* London, Edward Moxon, Dover Street, 1834, p. 212.

[129] F. Burwick, "The ideal shatters: Sarah Siddons, Madness and the dynamic of gestures", in *Notorious Muses*, ed. By R. Asleson, Yale University Press, New Haven, London, 2003, p. 141.

[130] Campbell, cit, p. 212.

[131] Johnson Samuel, *On Shakespeare*, ed. By H.R. Woudhuysen, Penguin, 1989, p. 244.

[132] Coleridge Samuel Taylor, cit, p. 367.

[133]. Ivi, p. 362.

Ophelia consists in her "absence", and her true story is in that abyss that needs to be filled up.

This element that Coleridge defines "absence of character", is called "inconsistence" by Byron. He seems to be more concerned with Hamlet's heroism than with Ophelia's negativity; her scenes of madness, according to him, are simply "gross". She "seems as inconsistent and as false a character as her faithless lover". Furthermore, Byron insists on Ophelia's songs, a remark that Coleridge had ignored or neglected. Byron sees in her character the duplicity of her thoughts, he recognizes a kind of schizophrenic behaviour, so that from a "graceful and gentle Ophelia" she changes, like "shapes change in a dream", into an "insane gypsy, singing no very delicate songs"[134].

Editorial censorship of Shakespeare's plays was still undertaken at the beginning of the Nineteenth century. Taylor remarks that both *The family Shakespeare* by Henrietta Bowdell and *Tales from Shakespeare* by Charles and Mary Lamb were written for children and young ladies[135]. So it was necessary to reshape Shakespeare in order "to fit their tender minds"[136].

For what *Hamlet* is concerned, Ophelia's bawdy lines were cut by Henrietta Bowdler (1754-1830), Thomas Bowdler's sister, who used her brother's name to publish a work called *The Family Shakespeare*, which appeared in 1807. Noel Perrin has demonstrated in his book *Dr Bowdler's Legacy*, that this volume was the work of Henrietta and not of her brother, and he gave a possible explanation for the reason why she chose anonymity: according to him, "she wanted to avoid the odium of admitting that she, an unmarried gentlewoman of fifty, understood Shakespeare's obscenity enough systematically to remove it"[137]. The

---

[134] Lord Byron and Percy Shelley from 'Byron and Shelley on the Character of Hamlet', unsigned dialogue in *New Monthly magazine*, NS, 29 (1830), n°2, pp. 327-336, quoted in Jonathan Bate, *The Romantics on Shakespeare*, Penguin, London, 1992, p. 338.

[135] Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare,* Weidenfeld & Nicolson, New York, 1989.p. 206.

[136] Ivi, p. 209.

[137] Noel Perrin, *Dr Bowdler's Legacy,* Atheneum, New York, 1969, p. 76-77, quoted in Ann Thompson and Sasha Roberts, *Women Reading Shakespeare 1660-1900. An anthology of Criticism,* Manchester University Press, Manchester, 1997, p.47.

family engagement with this systematic expurgation of Shakespeare's texts went on until the second edition was published by her brother in 1818, this time having some cuts restored. Curiously, Henrietta never tried to substitute or replace some obscene and bawdy expressions, but she merely removed them. She left only the first stanza of the St Valentine's song by Ophelia and omits the last one. In her preface, Henrietta inserted a sort of *captatio benevolentiae*, explaining her purpose "to make the young reader acquainted with the various beauties of this writer unmixed with anything that can raise a blush on the cheek of modesty"[138].

In Lambs' novelization of Shakespeare plays, all the references to both Hamlet and Ophelia's sexual engagement and allusions are deleted and whitewashed.

The censored Ophelia, deprived from many of her few lines, could have only appealed the audience with her singing performance and her body gestures. In 1827 Paris was excited over Miss Smithson's Ophelia, whose Miss interpretation emphasized the extreme pathos of the character's madness by mainly recurring to gestural and mimic power ("Mrs Smithson a un abandon de manières, un désordre de mouvement, une irrégularité et pour ainsi dire un découse de geste et de paroles… On a craint que'elle ne finisse pas de convulsions"[139]). This improvement in facial expression and bodily movement enriched the characterization of Ophelia, which had just counted on the actress' voice and tender singing. Mrs Smithson appealed the audience also because of her physical appearance on the stage. Her "coiffure à la Miss Smithson, dite à la folle" was very famous in that moment, consisting in «en voile noir et en fètus de paille artistement entremelés aux cheveux » [140]. The new way of performing Ophelia by Mrs Smithson appealed artists like Berlioz (the composer would have married the actress later on and would have composed *La mort d'Ophélie* for her), Delacroix, who painted several

---

[138] *Ibidem.*

[139] Quoted in James Vest, *The French Face of Ophelia,* University Press of America, Lanham, 1989, p. 125-126.

[140] Ibidem.

Ophelias inspired by the Irish actress, and other French artists. Lithographic representations of the girl by Achille Deveria and Louis Boulanger in *Souvenirs du theatre anglais à Paris* (1827) are apparently based on Miss Smithson' use of this black veil as a prop, which was employed as both a mourning veil, and as a symbol of Ophelia's imminent drowning and coffin. However, Smithson's use of a black veil seems not to be original. Sprague points out that Mrs Glover's Ophelia, performed at Covent Garden on 16 October 1826, especially "when she formed her scarf into a shroud, and laid herself down beside it, excited loud and earnest applause"[141].

Another relevant *Hamlet* was performed by Charles Macready in the leading role and Helena Faucit as Ophelia on 10 August 1844 in Paris[142]. Elena Faucit played Ophelia for the first time in her career on 31 July 1843 in Birmingham Theatre Royal, with James Anderson playing Hamlet. Though emotionally attracted to Ophelia, as we will read in her notes on the Shakespearean heroines that she published 40 years later, "she was too intent on stardom to play regularly a role overshadowed by Shakespeare's most famous hero"[143] and that presumably is the reason why Ophelia was not part of her repertory. Her second "experimental" performance of Ophelia took place on 10 August 1844: the actress played the role because she wanted to experiment if she could do the part in Paris, as she was asked to do. The performance was quite a failure; particularly the actor personating the Prince was cut up by some magazine's reviews[144]. Nevertheless, Helena Faucit's Ophelia was praised as representative of nature itself, and her interpretation was particularly admired for the grace, the expression and the action in the mad scene. The actress was scared of the judgement she would receive in Paris, and she confessed to Theodor Martin to be "so terribly frightened" that her voice was trembling excessively. But she added: "still I might perhaps get

---

[141] Paine, *The Opera Glass*, 23 October 1826, quoted in Sprague, p. 172.

[142] C. J. Carlisle, *Helena Faucit: Fire and Ice on the Victorian Stage,* Woolnough Bookbinding, Northants, 2000, p. 126.

[143] Ivi, p. 110.

[144] *Cork Examiner*, 12 August 1844.

over this, then I think I could do something with it"[145]. Her fears were based on the unforgotten predecessor playing Ophelia in Paris in 1827-1828, Miss Smithson. Faucit greatest interpretation of Ophelia took place in Paris on 18th December 1844. After watching her rehearse, Macready complimented on her "original feeling and conception of the part", even if himself had some doubts about the success of the performance[146]. Although she was scared to challenge the cherish memory of Miss Smithson, and about singing in front of the Italian opera company, her performance was successful and gained the praises of several reviewers, in particular for "her sweet and plaintive voice"[147], her "silent acting" and "perfect mime" during the mad scene[148]. The actress' facial expression and her pantomime ability were also very praised ("How she reveals to you all the poetry in her madness of Ophelia! (...) the pantomime, the expression of the face and the tones of voice speaking of it more than verse and prose of Shakespeare"). In *Le Costitutionnel* (23rd December 1844) Rolle wrote that "there is nothing more touching than Ophelia under the features of Miss Helena Faucit, reciting with a broken voice the plaintive song with which she accompanies her madness". And again, in *La Presse* (23rd December 1844), Theophile Gautier remarked "how softly the flowers would slip from those hands (no longer controlled by the will)! What sickly and fatal grace in those incoherence couplets that would recur to her by fragments- and how pale she was already with her future death!".

Faucit's successful interpretation of Ophelia was based on her pantomime skills, her delicate voice and gracious expression. She was praised for her naturalness, for her body gestures, her singing skills, but particularly for her silent parts. Despite the enthusiastic approval that Miss Faucit obtained with her Ophelia, this one was the last time in her life she performed the role. It was just after her retirement that she came

---

[145] Sir Theodore Martin, *Helena Faucit (Lady Martin*), Edinburgh, Blackwood, 1900, p. 130, quoted in Carlisle, *Helena Faucit: Fire and Ice on the Victorian Stage,* Woolnough Bookbinding, Northants, 2000. p. 127.

[146] Sir Theodor Martin, cit, p. 135.

[147] *Illustrated London News,* 28 December 1844.

[148] Gerard de Nerval, *L'artiste,* 22 December 1844.

back to her most loved heroine, and in 1885 she published some notes and sketches from her acting rehearsal in a book called *Notes on some Shakespeare's female characters*. In her sketches concerning Ophelia, Lady Faucit (she signed her name as Lady Martin at the time of the publication) discusses *her* character as something very intimately connected to her life, as if she was, she confessed, "one of the pet dreams of my girlhood- partly perhaps- from the mystery of her madness". Particularly touching is the defence the actress makes of the heroine, by emphasising her virtue and innocence:

> It hurts me to hear her spoken of, as she often is, as a weak creature, wanting in truthfulness, in purpose, in force of character, and only interesting when she loses the little wits she had. And yet who can wonder that a character so delicately outlined, and shaded in with touches so fine, should be often gravely misunderstood?[149]

As I have tried to demonstrate, a character "so delicately outlined" by Shakespeare has so often been misunderstood because of what Johnson defines "a lack of poetical justice". But her ambiguities and emptiness also derive from a recurrent and systematic censorship that has affected her role at the theatre since the Restoration in England and the first French performances of the play.

A censored and silenced woman is more manageable, less dangerous, and yet more ambiguous. Millais immortalized Ophelia by painting her as an immobile and eternal woman lying on the water, never sinking down nor emerging from the surface. Suspended in the eternity of the instant, a "mermaid-like", Ophelia leaves her mouth open, either to sing or to finally express all the words she has been forced to swallow. Nevertheless, her watery death didn't actually silence her voice; it contributes to shape Ophelia as a character in a never-ending transformation: always swinging between purity and transgression, virtue and dishonour, she would have becomes the perfect embodiment

[149] Helena Faucit Martin, *Shakespeare's Female Characters*, Ams Press, New York, 1970 (1885), p. 3.

of the Victorian dichotomy between the Fallen Woman and the Angel in the House.

Both on the page and on the stage, her life and death constitute a ventriloquized history which is always suggested and reported by someone else in the play[150]: the account of her fragmented and disordered speeches, and the report of her death are told by someone else: the gentleman, as we have seen, who invites the audience to "botch the words up" to find a meaning in Ophelia's sentences; and Gertrude, the other woman in the play in charge of narrating the girl's death like an ecphrasis[151], as if she were the lonely witness of the girl's suicide. Her constant oscillation symbolized by her liquid death and by the serpentine depiction of her madness is her damnation and her salvation.

Ophelia's compelling fate seems to play on her presence and absence, voice and silence.

Chapter 4 (4.3) Renée Vivien's Ophelia: the purity-perversion dichotomy

"Ophelia appears but seldom in the stage, and the words she utters are brief and few, yet she occupies in the reader's thought a place quite disproportionate to her actual presence in the play" (O'Donnel 241). In an article on Ophelia published in 1897 the American poet and scholar Jessie Fremont O'Donnel considered the gap between the slight presence of the heroine on the page and on the stage, and the disproportionate critical interest she was able to excite. The symbolic power of one of the most ambiguous and controversial of all the Shakespearean characters appears to overcome the very small part she plays. Her madness and her watery death still stand out in contemporary highbrow and lowbrow cultural contexts. She tantalizes readers, spectators, and listeners on a transnational level. In visual arts, her sinking body is still portrayed in

---

[150] K. Peterson, "Framing Ophelia. Representation and Pictorial Tradition", *Mosaic*, 31, 1998, p. 2.

[151] Martha C. Ronk, "Representations of Ophelia", *Criticism*, 36:1 (1994:Winter) p. 21- 43.

paintings, evocatively immortalized by digital photographs[152], and powerfully recalled in recent films[153]. Her story is intertextually quoted in snatches of other stories, in other geographical literatures, and it is sung in contemporary music[154].

So, even though she is a minor character of the tragedy, for she appears in only five out of twenty scenes (Showalter 9) and her role in the play has constantly been censored in English theatrical contexts up to the beginning of the nineteenth century (Taylor, Glick, Floyd-Wilson), she has a pivotal role in the play. As Marta Ronk has asserted, her voice is ventriloquized since her life and death are always reported by other characters (Ronk 21). As a consequence, she is outlined as the projection of their fears: Polonius' and Laertes' lessons about chastity, as well as Hamlet's misogynistic attack to Ophelia in the so called "nunnery scene", may be some examples of the patriarchal strategies that have been worked out to control her mind and body. Being trapped by male-centred forces driving her mad, Ophelia commits suicide, thus embodying one of the many self-annihilated female icons (Dijkstra) by whom Renée Vivien was fascinated.

Located in Vivien's poetical Olympus with other mythological figures, such as Persephone, the Amazons, water nymphs, sirens, and undines from North Legends, Ophelia nourishes Renée Vivien's morbid watery imaginary and her interest for death and madness. In Victorian age "the mermaid", according to Nina Auerbach, "exemplified the secrecy and spiritual ambiguity of woman's ascribed powers" (8); as a "mermaid-like" creature, Ophelia produces this sort of fascination, a kind of spellbound to Vivien's poetical imaginary. She also explores some of the fin-de siècle *topoi* such as the androgyne, and the *femme fatale*. Like many of the heroines dominating her poems and prose, including

---

[152] I'm thinking of Crewdson's digital picture of an Ophelia-like female body floating on the surface of the water filling a living room.

[153] Lars Von Trier's "Melancholia", for instance, shows the director's fondness of Millais' Ophelia.

[154] See for example, Lindley (2006), Buhler (2007); Sanders (2007). Finally see my "Ofelia tra note e versi: tradizione, traduzione e contaminazioni shakespeariane in Bob Dylan, Fabrizio De Andrè e Francesco Guccini"; paper presented in the conference "Creative Contaminations". University of Roma Tre, 7-8 May 2009,

Sappho, Vivien, and precisely Ophelia, the poet experiences a gloomy attraction for the liquid element and for the mystery of death by water. According to Eymard, the "noyade" (the drowning) is the main subject of the Renée Vivien's entire poetical work (107). Surely she was influenced by many literary and visual representations of self-sacrificing pre-Raphaelite women dying by the water (Engelking).

Such an ambiguous character as Ophelia has a prominent place in Vivien's poetry, and she also seems a pervasive presence in the poet's personal life: by considering herself as a self-destroying Ophelia whose death is beautified by art, Vivien transformed her life into a literary and artistic objet. Art itself represents the *fil rouge* between the poet and Ophelia: since "the line separating Vivien's life and work is not so distinct" (Engelking 367) she seems to interiorize her literary interest in the Shakespearean heroine and to take possession of her fictitious life, so that she could be able to turn her own life-in-death condition into an aestheticized death. The female dead body, more than the exclusive drowning, seems to be the object of Vivien's poetical and personal quest[155]. According to Teresa Campi (96), death was so long-awaited and desired because it was the only moment in which the artist could rejoin its double: life. For this reason she made arrangements to get dressed in white for her own funeral, and to have her grave covered with violets. This beloved flower was not only her distinguish mark, since she was nicknamed "la Muse aux violettes", but it also represents, we may assume, a homage she paid to Laertes' funeral speech for Ophelia: "And from her fair and unpolluted flesh/May violets spring" (Shakespeare, 427. Act V, 1, 228-230).

Like Vivien, another woman shared with Ophelia, and *because of* her, a fatal destiny: Elisabeth Siddal, the girl who modelled for Millais' famous painting, is told to have suffered from a recurrent pneumonia caused by an overexposition in a bathtub filled with cold water while posing for "Ophelia" (Rhodes 99). As she died for an excess of laudanum she put on to calm down the pain, so Renée Vivien died of pneumonia

[155] And not only Renée Vivien, as Anne Bassein (1984) and Bronfen (1992) have shown.

too, probably intensified by at least one suicide attempt, anorexia, alcohol, and laudanum abuse.

The linkage with Ophelia's tragic end is also well underlined by Vivien in her fictional autobiography *Une femme m'apparut* (*A woman appeared to me*), in which she wonders where her "peculiar" desire for madness and suicide comes from: "D'où me vient cette passion singulière pour la folie et pour le suicide, alors que je ne possède ni assez d'imagination pour l'une, ni assez de courage pour l'autre? Je ne sais…» (180).

What seems to attract the poet is Ophelia's duplicity. The lunatic maid is told to "speak things in doubt/ that carry but half sense" (*Hamlet.* IV, 5, vv. 7-8), and Claudius too sympathizes with her madness, for she is "divided from herself and her fair judgement" (IV, 5, 84-85). If we pay attention to Vivien's biography we find that she experienced such a condition of being "a divided self": born in London in 1877 from an American mother and a British father, Pauline Mary Tarn grew up in Paris, where she soon kept in touch with the decadent sensibility of poets such as Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, to mention a few. Because of her father's premature death, Renée's family was compelled to move back to England, a place that the poet considered as a "foreign country" (Goujon 57) and where she felt in exile. In a poem called "Nous nous sommes assises" (1906, 113-115), Vivien addresses to her lover and reveals her own condition of an exile who suffers to recognize her native language:

Ma douce, nous étions comme deux exilées,
Et nous portions en nous nos âmes désolées.

L'air de l'aurore était plis lancinant qu'un mal…
Nul ne savait parler le langage natal… (113)

Renée finally went through this traumatic experience when she turned twenty-one and she was able to permanently move to France: at that time it was a country where she could experience the influences of the

symbolist poets and a bohemian life style, and where her homosexuality was more tolerated than in England.

The issue of language in Vivien's literary production cannot be divided from the concept of "patrie" or "matrie", as Bartholomot Bessou pointed out (2004, 34). Pauline's decision to write in French, according to her biographer Jean–Paul Goujon, seems to have some psychoanalytical involvements, for it could be considered as a refusal of the mother that is told to have neglected her in childhood (41). Notwithstanding, her refusal of the English mother tongue seems rather to represent her necessity to get rid of the restrictive patriarchal morality of Victorian England embodied by her father (Engelking 365). The Victorianism that so much permeated the nineteenth century British culture symbolized everything she was repulsed by and scared of. First publishing under the French pseudonym of R. Vivien (an R followed by a full stop to hide any possible reference to her first name), then openly mentioning it (Renée), the British poet wanted to underline her double birth: Re-née, in fact, means re-born in French, and the name Vivien also alludes to a new birth.

Nevertheless, she never completely refused the English language and culture, as shown by her interest for authors of the English canon such as Shakespeare, Milton, Shelley, Keats, Swinburne, Rossetti, whom she admired both as a painter and as a poet, and others. Furthermore she was also concerned on some English historical figures like Anne Boleyn. Before she died, Vivien worked on a book focused on this controversial female figure of English history. As Karla Jay noticed, Vivien's interest in Anne Boleyn was aroused by two biographies published at the beginning of the twentieth century by respectively M. Strickland and W. H. Dixon (Jay 48). Curiously, Vivien asked her friend Charles-Brun to translate them into French for her, as if she weren't able to read them in English (48).

Her bilingualism and biculturalism is often remarked in her work in terms of intertextual quotation, translation, and rewriting. Shakespeare in particular seems to be a largely sacked author. Besides Ophelia, King Lear makes his appearance in a poem called "Sous le Rafale" ("under the gust"), as well as Desdemona, Macbeth, and Hamlet as they appear in

her novel *L'être double* (*the Double Being*). The poetry contest with Shakespeare also comes out in some "Sonnets imitant Shakespeare" (sonnets imitating Shakespeare) that Vivien does not merely imitate and translate into French but that she *emulates*. This agon was unquestionably challenging, especially for a female writer at that time. As Gilbert and Gubar pointed out

> the female poet does not experience the "anxiety of influence" in the same way that her male counterpart would (...). [It] is felt as an even more primary "anxiety of authorship" - a radical fear that she cannot create, that because she can never become a 'precursor', the act of writing will isolate or destroy her" (2000 [1979], 48-49).

Since "the female artist must first struggle against the effects of a socialization which makes conflict with the will of (her) male precursors" (49), her writing inevitably involves her in a "revisionary process" (49). Vivien's revision of Shakespeare's Ophelia is striking, especially because it happens in a period in which both visual arts and literary criticism, at least in England, tried to offer a sanitized version of Ophelia.

One of Vivien's first poetical attempt to rewrite Ophelia's death in 1894, "La chanson d'Ophélie" (*PC* 434-35), clearly shows the Bard's influence, but it also undergoes the poetical authority of other French literary forefathers rewriting Ophelia's story, such as Banville and Rimbaud. According to Talma Lea Engelking, the representation of Ophelia in this poem is "rather conventional and does not point to the subversive turn some of [Vivien's] more mature prose and Sapphic poetry would take" (373). Once mad, Ophelia gathers some flowers, and sings an "étrange chanson", the snatches of an old strange song. She is not conscious of the danger of death, because her "self" is already "divided" ("Elle chante, inconsciente" in the first stanza; "ne sait pas que son pied effleure son tombeau" in the following couplet). The freshness of flowers is the objective correlative of Ophelia's youth. She seems like a nymph dancing in the ether, like a ray of light in spring. But soon after the first half of the stanza a sense of death and decay looms, and the verb "rayonne" gives way to the noun "couronne" which anticipates Ophelia's

imminent death. In the following two lines Vivien hints at the water as Ophelia's "element", as Laertes had pointed out in *Hamlet*; however, it is not a vivifying water but it represents Ophelia's grave. The rhyming couplet "eau" and "tombeau" (water and grave) marks the linkage between the river and the maid's death.

In the second stanza, Vivien remarks that her Ophelia is like a "petit enfant" who climbs up the branch of the willow tree like a child on his father's shoulders. This comparison seems to underline the very same idea of the literary appropriation: Vivien's poetry relies on her literary forebears as a child on his father.

In the following stanzas, the Shakespearean influence is more evident, since the young maid falls down the river, as Gertrude reports, and she floats on the surface of the water, while singing. The verb "suspendre" (to suspend) which divides the poem into precisely two halves gives the impression of an atemporal dimension: like Rimbaud's heroine, who "for more than a thousand years/Has passed, a white phantom, down the long black river" (Rimbaud, 2005, 22), Vivien's Ophelia lives in an indefinite time frame. The verbs displayed in this poem (the present tense, the gerundive forms like "en tressant", "en chantant", "flottant", and so on, recall a timeless situation). The use of the present tense crystallizes the moment of death and thus denies any chance of nostalgic glance to the past: doing so, Vivien reproduces in poetry the same immobility Millais had created in his painting.

In the following couplet, there is an inversion epitomized by the word "mais" (but), signifying Ophelia's accidental fall down the river. The poet exploits the polysemy of the word "tombe" which in French means both "grave" and "to fall". Like a swan, Ophelia sings her last song, but nobody seems to notice her. Differently from the Shakespearean sources, according to which Gertrude was the only ocular witness of Ophelia's death, and also differently from Rimbaud, according to whom only the visionary poet gets the privilege of seeing the maid's tragic end, Vivien underlines the total absence of viewers: "nul ne voit sa mort", anyone but the willow tree can give evidence of it. Soon, then, Ophelia's "chanson

étrange" turns into a long death-rattle overwhelmed by "la fange" (the mud, evoking Ophelia's "muddy death").

Finally, in the last six lines, the intertextual work gives the way to the poet's self-complain: like Ophelia, she wishes to die while singing her last song. And in the word "chantant" we find the Latin connection with *carmen*, lyrical poetry. The use of the passive form ("Entrainée par le fleuve", dragged by the river, in anaphoric position), emphasizes both the heroine's and the poet's passivity. Like her, Vivien hopes for an aestheticized and a gentle death. Indeed, the rhythm here is slowed down by three adjectives qualifying the river: "inconnu, mystérieux, et supreme". Vivien here creates an atmosphere of solitude and stagnation where "l'homme va banni", where men are totally banished, as if death by water were an exclusively female end, as Bachelard pointed out in his work *L'Eau et le rêve* (*Water and Dreams*). This contraposition between female and male elements is also stressed by the use of masculine and feminine words: "les mains pleines de fleurs", "larmes", "terreur" are feminine elements, above the which is the word "death" ("ma mort"), contrasted by "le fleuve" (the river, and its masculine adjectives "supreme, profond, infini, funebre").

The dualism man *vs* woman often recurs in Renée Vivien's poetry and prose, like for instance in her novel *L'être double*, which she published under a new *nom de plume* she shared with Hélène de Zuylen, that of Paule Riversdale. Here, Vivien stigmatizes the law and the conventions which confined the woman to a politically and economically subaltern condition (Bessou, 2009, 145). The matter of the eternal battle between the sexes is also considered in the collection *Du Vert au Violet,* mainly in a poem titled "L'eternelle esclave" which meaningfully follows a prose poem called "À la perverse Ophélie". Here the man is valuated as both a parasite and a persecutor ("tantôt bourreau et tantôt parasite"), and the woman is physically and socially subjugated to the patriarchal society. Accordingly, she is portrayed as a slave in golden and silver chains who is dominated by the man, is forced to obey his orders, and to believe his hypocritical speech of love:

> Je vis la Femme chargée de chaînes d'or et de chaînes d'airain. Ses liens étaient à la fois ténus comme le tissu de l'araignée et pesants comme la masse des montagnes, et l'Homme, tantôt bourreau et tantôt parasite, la dominait et vivait d'elle. Docile, elle subissait la tyrannie. Et l'épouvante la plus grande était d'entendre les hypocrites paroles d'amour qui se mêlaient aux ordres du maître (1903, 89).

In those "hypocritical words of love" Vivien seems to find a connection to Hamlet's words towards Ofelia in the "nunnery scene": first denying his "words of affection" to Ophelia, and then ordering her to go to a nunnery (3 act, 1 scene, 92-148), Hamlet seems here to represent "l'homme bourreau" and "parasite" epitomizing the patriarchal tyranny to whom Ophelia is subjugated. Therefore, when the Anglo-French writer addresses to the "Woman", meaningfully quoted in capital letter as are her epithets ("Affected", "disappointed Tenderness", "Martyr of love"), she asks her the reasons for her passive submissiveness:

> O Toi, l'éternelle Affligée, Tendresse déçue, Martyre d'amour, pourquoi te résigner dans une patience dégradante à l'ignominie et à la lâcheté de ce faux compagnon? Le subis-tu par amour ou par crainte?». Elle me répondit: « Je ne le subis ni par amour ni par crainte, mais par ignorance et par habitude». Et de ces paroles me vinrent une immense tristesse et un immense espoir (p. 90).

According to Vivien, the woman is subjected only because of ignorance and routine. The writer fights against those "Femmes de Désire", the women of desire, who are trapped in their perversity ("dans la perversité de leur inquiétude"[156]). To the poet, a woman who loses her virginity and sacrifices her chaste body to the patriarchal system is a fallen creature.

The references to Hamlet and Ophelia as a couple of opposite poles become clearer in a "Sonnet" from the collection *Evocations*. Here, Hamlet and Ophelia seem to fit in Vivien's dichotomous world:

> Grave like Hamlet, pale like Ophelia,
> You blend discord and desire with tears.

[156] Quotations are taken by the poem "After Glow", (*Poèmes 1901-1910*, 128)

Like Her, you pass by, in a flash
Of beautiful madness, gushing forth songs and flowers,
Like Him, under the concealed pride of your grief,
With the determined look never forgetting.

Smile, blond woman lover, or dream, somber male lover.
Your double being draws like a loving double,
And your flesh burns with the cold ardor of a candle.

My disconcerted heart is flustered when I see
Your pensive prince's brow and your blue virgin's eyes,
Sometimes One, sometimes the Other, and Both at once[157].

The poet celebrates the myth of the double being by turning the two characters into one thing: only the androgyne, that is to say the fusion between man and woman, can solve this duality, for to Vivien the "double being" corresponds to the perfect being. The idea of hybridism Vivien seems to have in mind was, in Foucaultian terms, a sort of "interior androgyny, a hermaphroditism of the soul" (43). As Jean Manning pointed out, the myth of the androgyne is deeply rooted not only in the fusion between the sexes, but in the idea of the perfection coming from both of them (152). By preserving their own qualities - Ophelia's paleness, and Hamlet's melancholy - this new-born creature epitomizes the ideal perfection.

But what if Ophelia loses her paleness and chastity (her "blue virgin's eyes"), and turns into an icon of perversion? Vivien wrote a prose poem and a poem with the same title: "À la perverse Ophélie". The first one, published in the collection *Du vert au violet* in 1903, differs very much from the previous one "la chanson d'Ophélie" that was previously examined, even though it is inspired by the same decadent imaginary. It stresses a changing of perspective in Vivien's image of Ophelia, a shift from an unconscious young maid to a perverse woman. Here the perverse figure is a drowned lover:

Je t'ai jadis emportée vers l'eau qui t'aime, vers l'eau qui te ressemble, et je t'ai noyée…

[157] The English translation of this poem is in Jay, 101.

Et l'eau est devenue un marais stagnant.
Ainsi qu'une perverse Ophélie, tu flottes à la surface de l'étang livide (84)

In these first lines the poet confesses her crime: she feels guilty because she has killed a woman she loved both with her own "mains amoureuses" and "mains criminelles" (loving and cruel hands). The ambivalence of her feelings lies on the antithetic association between love and death.

The homonymous poem collected in *La Venus des Aveugles* (1904) revises the same *fin the siècle* imaginary of decay and morbid atmosphere belonging to the previous description of Ophelia, but here Vivien seems to question her involvement in the drowning of a woman:

Les évocations de ma froide folie
Raniment les reflets sur le marais stagnant
Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie!

C'est là que mes désirs te retrouvent, ceignant
D'iris bleus ton silence et ta mélancolie,
C'est là que les échos raillent en s'éloignant.

L'eau morte a, dans la nuit, les langueurs des lagunes,
Et voici, dispensant l'agonie et l'amour,
L'automne aux cheveux roux mêles de feuilles brunes.

L'ombre suit lentement le lent départ du jour.
Comme un ressouvenir d'antiques infortunes.
Le vent râle, et la nuit prépare son retour.

Je sonde le néant de ma froide folie.
T'ai-je noyée hier dans le marais stagnant,
Où flotte ton regard, ô perverse Ophélie?

Ai-je erré, vers le soir, douloureuse, et ceignant
D'iris bleus ton silence et ta mélancolie,
Tandis que les échos raillent en s'éloignant?

L'eau calme a-t-elle encore les lueurs des lagunes,
Et vois-tu s'incliner sur ton défunt amour,
L'automne aux cheveux roux mêlés de feuilles brunes ?

Ai-je pleuré ta mort dans l'énigme du jour
Qui disparaît, chargé d'espoirs et d'infortunes ?...
- O rythme sans réveil, ô rire sans retour! (La Venus des Aveugles, 37-38).

Here Vivien dialogues with her perverted doppelganger, she engages herself in a conversation with an ambiguous dead Ophelia who seems to haunt her. This poem stresses the gynocentric alternation between "me" and "you", but the vocative "you" seems rather to be as an "I" split in two. Some autobiographical references, as well as the fictional autobiography *Une femme m'apparut*[158] may help reading this poem as the expression of Vivien's sense of guilt for having abandoned her first lover, Violet Shilleto, who died short after, for a more sexually mature relationship with the American poet Helen Barney (Engelking, 373). However, I think this poem seems rather a sort of schizophrenic dialogue between the poet and herself revealing her own self-destructive desires. The presence of rhetorical questions beginning at the half of the poem starts to instill the doubt in the poet. The words that appeared in the first lines are repeated in the final part of the poem, but they are object of questioning, of uncertainty and self-reproach. Being involved in a voluptuous relationship with another woman, Vivien perceives herself like a perverse Ophelia, someone she needs to get rid of, someone she wants to drown. Nonetheless, the drowning is neither a rite of purification nor redemption, for the water is dead ("l'eau morte"; "l'eau calme"), and it is only a "marais stagnant" ("a marsh"). Water instead helps to amplify the haunting voices of other drowned women coming from the abyss ("c'est là que les echos raillent en s'eloignant").

In such a troubling game of repetitions and echoes, Vivien vacillates between a pure and perverse representation of Ophelia. She declines the conventional and unquestioning imitation of the romantic stereotyped

[158] "Vally flottait sur un marais stagnant. Les seins blêmes étaient deux nénuphars bleus. Les yeux révulsés me regardaient. Je compris que je l'avais noyée autrefois, dans le marais stagnant. Elle flottait, les cheveux mêlés d'algues et d'iris, comme une perverse Ophélie. Je l'avais tuée autrefois, pour un motif insensé. Et, de ses yeux sans regards, elle me contemplait éternellement. Je sentis sur mon visage l'air froid d'un caveau funèbre. (...) Des fleurs sans poésie s'y étalaient en larges taches sombres des immortelles, de lourdes pensées aux pétales de velours pourpre. (*Une femme m'apparut*, 116-117).

image of the Shakespearean heroine who purifies herself in reviving waters, as in some coeval poems rewriting Ophelia[159]. Her creature, by contrast, is steeped in a decadent sensibility made of dead atmospheres. Vivien was able to subvert literary conventions so that she could regenerate Ophelia's myth by deconstructing and re-signifying it. In doing so, she shed lights on the opacities of the heroine, and exacerbates the Victorian dichotomy between chaste and fallen women, as well as between "angel of the house" and *femme fatale*.

Doubly redeemed both from the textual connections with the Bard's play, and with other French authors rewriting Ophelia's death such as Banville, Rimbaud and other contemporary poets, Renée Vivien gets her poetry free from any patriarchal chain. As Teresa Campi underlines, to the artist, poetry was the only possible place where Renée Vivien and Pauline Tarn met each other (96-97). By doubling herself in Renée Vivien, first, and in Paule Riversdale then, Pauline Tarn shows how much attracted by the myth of the "double being" she was, and not exclusively as a literary creation but also as a biographical issue. Divided between French and English cultural heritage, from poetry and prose, original and translation, male and female, purity and perversion, Vivien outlines her own ideal of perfection in the poem called "La double Ambiguïté" (*Échos et Reflets*):

…Car je suis l'Être Double, et mon âme androgyne
Adore en toi la vierge et le prince charmant. (*PC* 466)
[For I am the double being, and my androgynous soul
Loves the virgin maid and the charming Prince about you (*my transl.*).

[159] I'm thinking of Marie Daguet's "La Chanson d'Ophélie" (1902). See Eymard 1977.

Indice delle immagini[1]

Figura 1 George Clint, *Charles Young as Hamlet, Mrs Glover as Ophelia: "I never gave you ought".* 1831, olio su tela, Theatre Museum.

Figura 2 Dante Gabriel Rossetti, *Hamlet and Ophelia.* 1858-59 ca., inchiostro nero su carta. The British Museum.

Figura 3 Dante Gabriel Rossetti, *Hamlet and Ophelia*, 1866, acquarello.

Figura 22 Elizabeth Siddal, *Lady Clare*, ca. 1854-1855, penna e inchiostro con acquarello nero e marrone su carta.

Figura 5 Daniel Maclise, *The Play Scene in 'Hamlet'*, 1842. Olio su tela.

Figura 6 Edwin Austin Abbey, *The* "playscene*" in Hamlet,* 1897. Olio su tela. Yale University Art Gallery.

Figura 7 Henrietta Rae, *Ophelia*, 1890, olio su tela. National Museum Liverpool.

Figura 8 John William Waterhouse, *Ophelia*, 1889, olio su tela. Collezione di Lord Lloyd-Webber.

Figura 9 Madeleine Lemaire, *Ophelia*, circa 1880, incisione dall'originale.

Figura 10 Ernest Hébert, *Ophelia*, 1890 circa. Olio su tela.

Figura 11 Henri Füssli, *Amleto visita Ofelia nel suo salottino privato.* c. 1810-15. Penna, inchiostro su carta. Zurigo, Kunsthaus.

Figura 12 Henri Füssli, *Amleto visita Ofelia nel suo salottino privato.* c. 1810-15. Penna, inchiostro e guazzo grigio su carta. Zurigo, Kunsthaus.

Figura 13 Henri Füssli. *La morte di Ofelia.* 1770-78. Disegno acquerellato su carta. Londra, British Museum (Roman Album).

Figura 14 Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie,*1838.Grisaille. Neue Pinakothek. Monaco

Figura 15 Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1843. litografia. Folger Shakespeare Library.

Figura 16 Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1844, olio su tela. Musée du Louvre, Paris.

Figura 17 Georges-Jules-Victor Clairin, *Ofelia tra i cardi.*

Figura 18 Odilon Redon *Ophélie parmi les fleurs.* 1905-1908 ca., Pastello su carta, National Gallery, Londra.

Figura 19 Odillon Redon. *Ophélie.* 1908 ca; Olio su cartone. Collezione Woodner, New York.

Figura 23 William-Adolph Bouguereau. *La Petite Ophélie*

Figura 24 William-Adolph Bouguereau.*Child at Bath.* Henry Art Gallery. Olio su tela (1886).

---

[1] Le immagini riprodotte in questo lavoro sono utilizzate per uso scientifico e senza scopi di lucro, e vengono fornite a bassa risoluzione secondo il comma 1 bis dell'articolo 70 LdA.

Figura 25 William-Adolph Bouguereau.*Enfant tressant une couronne* (1874)

Figura 23 William-Adolph Bouguereau.*Petite fille au bouquet* (1896)

Bibliografia

Adelman, J., *Suffocating Mothers*, Routledge, New York, 1992.

Aebischer, P. (a cura di), *Remaking Shakespeare: Performance across Media, Genres and Cultures,* London, Palgrave, 2003.

Albert, N., (a cura di), *Renèe Vivien à rebours*, Orizons, 2009.

Albert, M. P. (a cura di), *Lettres de Jean Francois Ducis,* G. Jousset, Paris, 1879.

Altick, R., *Painting from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Ohio State University Press, Columbus, 1985.

Altick, R. D., "Hamlet and the Odor of Mortality", *Shakespeare Quarterly* 5, 1954, pp. 167-176.

Anderson, O., *Suicide in Victorian and Edwardian England*, Basil Blackwell, Oxford, 1987.

Appadurai A., *Modernity at large*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

Aries, P., *Western Attitudes towards death, from the middle age to the present*, Marion Boyars, London, 1976.

Ashton, G., *Catalogue of Painting at the Theatre Museum*, a cura di J. Fowler, Victoria and Albert Museum, London, 1992.

Aston, E., *An Introduction to Feminism and Theatre*, Routledge, London – New York, 1994.

Auerbach, N., *Woman and the demon*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. ; London, 1982.

- *Romantic Imprisonment,* Columbia University Press, New York, 1985.
- *Ellen Terry, Player of Her Time*, Phoenix House, J.M. Dent and Sons, London e Melbourne, 1987.

Austin J. L., *How to do things with words*, Oxford University Press, London 1962; trad. it *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova, 1987.

Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris, 1987.

- *Psicanalisi delle acque*, Red Edizioni, Milano, 2006.

Bachtin, M., *Dostoevskij*, Einaudi, Torino, 1968.

Bailey Phelps, H., *Hamlet in France*, Droz, Ginevra, 1964.

Bamber L., *Comic Women, Tragic Men: a study of Gender and Genre in Shakespeare*, Standford Universiy Press, Standford, 1982.

Bara, O., "Introduction à *Hamlet* de George Sand", C. Planté (sous la direction de), *George Sand Critique 1833-1876,* Éditions du Lerot, Tussan, 2006, pp. 321-323.

Barker D., Kamps I., "Shakespeare and Gender: An Introduction" in D. Barker and I. Kamps (a cura di) *Shakespeare and Gender: a History*, Verso, London and New York, 1995.

Barreca, R., *Sex and Death in Victorian Literature*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1990.

Barringer, T., *Reading the pre-raphaelite*, Yale University Press, New Haven and London, 1999.

Barthes, R., *Mythologies*, Seuil, Paris, 1970 (1957), trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974.

Bartholomot Bessou, M-A., *L'imaginaire du Féminin dans l'œuvre de Renée Vivien*, Cahier Romantique 10, Presses Universitaire Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2004.

Bartoli D., Ross F., *William Bouguereau: his life and works*, Antique Collectors' Club (in cooperation with The Art Renewal Center, Woodbridge, 2010.

Bassein, B. A., *Women and death. Linkages in Western thought and literature*, Greenwood, London – Westport (Connecticut), 1984.

Bassnett, S. , Booth, M. R., Stokes, J., *Bernhardt, Terry, Duse : the actress in her time,* Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

Bate, J., *Shakespeare and the English romantic imagination*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

- *Shakespeare Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- *The Romantics on Shakespeare*, Penguin books, London, 1992.

Beardsley Gilchrist, F. R., "The true story of Hamlet and Ophelia" (1889), in A. Thompson, S. Roberts (a cura di), *Women Reading Shakespeare*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1997.

Beerbohm Tree, H., *Thoughts and Afterthoughts*, Cassell and Company Limited, London, New York, Toronto, Melbourne, 1913.

Beizer, J., *Ventriloquized bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France,* Cornell University Press, Ithaca (NY), 1994.

Berry, P., *Shakespeare's Feminine endings*, Routledge, London, 1998.

Beth, R. – M., *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in the English Renaissance Drama*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988.

Bhabha, H., *The Location of Culture,* Routledge, London and New York, 1994.

Bicknell, J. L., "An analysis of the play of Hamlet", in *Original Miscellanies In prose and verse,* 1820, pp. 115–116.

Blake, K., *Love and the Woman Question in Victorian Literature*, the harvest press, Brighton, (UK), 1983.

Blight, J., "The women in the Hamlet story", *Dalhousia Review*, n. 53, 1973, pp. 275-85.

Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York, 1973.

- *Il canone occidentale*, Rizzoli, Milano, 2008 [1994].

Boaden, J., *Memoirs of the life of John Philip Kemble*, Longman, London, 1825.

- *The life of Mrs. Jordan: including original private correspondence, and numerous anecdotes of her contemporaries*, Edward Bull, London, 1831.

Bolognese, S., *Shakespeare e Alessandro Verri*, Università degli studi di Milano, 16, nn. 2-3, maggio 1963.

Boose, L. E., "Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member", *Shakespeare Quarterly*, 42, n. 2, 1991, pp. 179-213.

Booth, M., "Pictorial Acting and Ellen Terry", in R. Foulkes, *Shakespeare and the Victorian Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 78-86.

Borgerhoff J. L. , *Le theatre anglais à Paris sous la Restauration,* Hachette, Paris, 1912.

Bourget, P., *Œuvres*, Lemerre, Paris, 1887.

Boutin, A., "Shakespeare, Women, and French Romanticism", *Modern Language Quarterly*, 65, n° 4, 2004, pp. 505-529.

Bowdler, T., *The Family Shakespeare*, L. Johnson and Co, Philadelphia – New York, 1849 [sesta edizione].

Bradley A. C, *Shakespearean Tragedy,* Penguin books, London, 1991.

- *La Tragedia di Shakespeare*, Rizzoli, Milano, 2002 [1962].

Bray, R., *Chronologie du romantisme*, Boivin Editeur, Paris, 1932.

Brockband, F., J. *Players of Shakespeare 1,* Cambridge University Press, Cambridge, New York,1988.

Bronfen, E., *Over her dead body: Death, Femininity and Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester – New York, 1992.

- *Death and representation*, The John Hopkins University Press, Baltimore – London, 1993.

Brooks P., *Body work: objects of desire in modern narrative,* Harvard University Press, London and Cambridge (Mass.), 1993.

Bucknill, J. C., *The Psychology of Shakespeare*, Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts, 1859.

Burt R. (edited by), *Shakespeares after Shakespeare: an encyclopedia of the Bard in mass media and popular culture,* Westport, Greenwood, 2007.

Burwick, F., “The ideal shatters: Sarah Siddons, Madness and the dynamic of gestures”, in *Notorious Muses*, a cura di R. Asleson, Yale University Press, New Haven, London, 2003.

Butler, J., *Gender Trouble*, Routledge, New York e London, 1990.

- “Performative Acts and Gender Construction”, H. Bial (a cura di), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2004, pp. 154-166.
- *Parole che Provocano*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.

Callaghan, D. (a cura di), *A feminist Companion to Shakespeare*, Oxford Blackwell, Malden (Mass.), 2001.

Camden, C., “On Ophelia’s Madness”, *Shakespeare Quarterly*, XV, 2, 1964, pp. 247-255.

Campbell, T., *Life of Mrs Siddons*, London, Edward Moxon, Dover Street, 1834.

Campi, T. *Sul ritmo saffico: la vita e le opere di Renée Vivien*, Roma, Bulzoni, 1983.

Capuana, L., “Ofelia”, in Rita Verdirame (a cura di), *La Rosa di Gérico - La Sicilia Fantastica da Linares a Brancati*, “La chimera”, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 6 settembre, 1990, pp. 79-90.

Carlisle, C. J., “Hamlet's ‘Cruelty’ in the Nunnery Scene: The Actors' Views”, *Shakespeare Quarterly*, 18, n. 2, 1967, pp. 129-140.

- *Helena Faucit: Fire and Ice on the Victorian Stage*, Woolnough Bookbinding, Northants, 2000.

Carr, S. L., “Verbal-Visual Relationship: Zoffany’s and Fuseli’s Illustrations of Macbeth”, *Art History*, 3, n. 4, 1980.

Carrol, W. C., “The Virgin Not: Language and Sexuality in Shakespeare”, D. Barker, I. Kamps (a cura di), *Shakespeare and Gender: a History*, Verso, London and New York, 1995, pp. 283-301.

Cartelli, T., *Repositioning Shakespeare*, Routledge, London and New York, 1999.

Carter, R. B., *On the Pathology and Treatment of Hysteria*, Churchill, London, 1856.

Casteras, S., Parkinson, R. (a cura di), *Richard Redgrave. 1804-1888*, Yale University Press, New Haven and London, 1988.

Cavell, S., “Foreword”, J. Joughin (a cura di), *Philosophical Shakespeares*, Routledge, London and New York, 2000.

Charney, M., Charney, H., “The Language of Shakespeare’s Madwomen”, *Signs*, 3, 1971, pp. 451-460.

Chedgzoy, K. (a cura di), *Shakespeare, Feminism and Gender*, Palgrave, New York, 2001.

Christ, C. T., O’Jordan J. (a cura di), *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, University of California Press, Berkley, 1995.

Cixous, H. “Castration or Decapitation?”, *Signs,* 7, n. 1, 1981, pp. 41-55.

- “Con Shakespeare”, in *Il teatro del cuore,* Pratiche, Parma, 1992
- *Les rêveries de la femme sauvage*, Galilée, Paris, 2000.

Claris, G., “Hamlet in the English Theater-Acting Texts from Betterton (1676) to Olivier (1963)”, *Shakespeare Quarterly*, 20, n. 1, 1969.

Clark, S. (a cura di), *Shakespeare made fit: restoration adaptations of Shakespeare*, London, Everyman, 1997.

Clarke, M. C., “Ophelia. The Rose of Elsinore”, in *The Girlhood of Shakespeare’s Heroines: in a Series of Fifteen Tales*, W.H. Smith and Son, Simpkin, Marshall and Co., London, 1850.

Clary, F. N., “Maclise and Macready: Collaborating Illustrators of Hamlet”, *Shakespeare Bulletin*, 25, n. 1, 2007, pp. 33-59.

Coleridge, H. N., *The literary remains of Samuel Taylor Coleridge*, William Pickering, London, 1836.

Coleridge, S. T., “*Lectures and Notes on Shakespear*”, a cura di T. Ashe, George Bell and Sons, London, 1888.

- “Lectures on the Characteristics of Shakespear” (1813), in J. Bate, The *Romantics on Shakespeare*, Penguin, London, 1992.
- *Complete work of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 7, a cura di J. Engell, W. Jackson Bate, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1983.

Connolly, J., *A Study of Hamlet*, Edward Moxon & Co, London,1863.

Conroy, P. V. Jr, “A French Classical Translation of Shakespeare: Ducis’s *Hamlet*”, *Comparative Literature Studies*, 18, n. 1, 1981, pp. 2-14.

Conti Odorisio, G., Taricone, F., *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*, Giappichelli, Torino, 2008.

Cousseau, A., “Ophélie: histoire d’un mythe fin de siècle”, *Revue d’histoire Littéraire de la France*, n. 1, 2001, pp. 81- 104.

Cowden Clarke, M., “The Rose of Elsinore”, in *The Girlhood of Shakespeare’s Heroines: in a Series of Fifteen Tales*, 3 voll., W.H. Smith and Son, London, 1850-1852.

Coyle, M., *Hamlet*. New Casebooks, Palgrave, MacMillan, New York, 1992.

Craig, E. G., *Ellen Terry and her secret self,* Sampson Low, Marston & Co. Ltd., London,1932.

Crinò, A., *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel ‘700*, Edizioni di storia e Letteratura, Roma, 1950.

Dalì, S., "Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite", Minotaure, 2, n° 8, 1936.

Danson, L., "Gazing at Hamlet or the Danish Cabaret", *Shakespeare Survey,* n. 45, 1992, pp. 37-51.

Davidhazi, P., *The romantic cult of Shakespeare*, Routledge, London – New York, 1998.

Davies, D., *Art as performance*, Blackwell, London, 2004.

Davies, T., *Dramatic Miscellanies: Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare*, 3 voll., London, 1784.

De Beauvoir, S., *Il Secondo sesso*, tr. it. R. Cantini, M. Andreose, Il Saggiatore, Milano, 1988 [1961].

De Régnier, H., "Feuillets rétrouvés dans un exemplaire de Shakespeare", *Le miroir des heures,* Mercure de France, Paris, 1910.

Del Sapio Garbero, M., "*Translating* Hamlet/*Botching up Ophelia's Half Sense*", *Textus*, 20, n. 3, 2007, pp. 519-537.

- "Pater, Amleto e Marco Aurelio: il racconto della crisi", in *Walter Pater: Le forme della modernità*, E. Bizzotto e F. Marucci (a cura di), Cisalpino, Bologna, 1996, pp. 113-134.
- *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Marsilio, Venezia, 2008 [2002].
- "Reinvenzione di Ofelia", *EAD* (a cura di), *La Traduzione di Amleto nella cultura Europea*, cit., pp. 109-139.
- (a cura di), *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, Ashgate, London, 2009.

Delgado, R., Matsuda, M. et al. (a cura di), *Words that Wound*, Westview Press, Boulder, 1993.

Dente, C., "All my best is dressing old words new" in C. Dente, S. Soncini (a cura di), *Crossing Time and Space. Shakespeare translations in present-day Europe*, Pisa University Press, Pisa, 2008, pp. 9- 18.

Derrida J., *Della Grammatologia,* Jaca book, Milano, c1969.

- *La scrittura e la differenza,* Einaudi, Torino, 1971.

Desmet, C., "Introduction", in C. Desmet, R. Sawyer (a cura di) *Shakespeare and Appropriation*, Routledge, London and New York, 1999.

Desmet, C., Sawyer R. (a cura di), *Shakespeare and Appropriation,* London, Routledge, 1999.

Diaz, B., "Présentation de Indiana", in G. Sand, *Œuvres Complètes* (sous la direction de Beatrice Didier), Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008.

Didier, B., "Ophélie dans les chaines", L. Cellier (sous la direction de), *Hommage à George Sand,* Paris, P.U.F., 1969, pp. 89-92.

- *George Sand écrivain*, PUF, Paris, 1998.

Dijkstra, B., *Idols of Perversity*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1986; trad. it. *Idoli di perversità*, Garzanti, Milano, 1988.

Dobson, M, "Shakespeare on the page and the stage", in M. De Gratia, S. Wells (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 235-249.

- *The making of the national poet: Shakespeare, adaptation and authorship 1660-1769*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

Dotson, E. G., "English Shakespeare Illustration and Eugene Delacroix", in *Essays in honor of Walter Friedlander*, Institute of Fine Arts - New York University, New York, 1965, pp. 40-61.

Drakakis, J., *Alternative Shakespeare,* Routledge, New York e Londra, 1985.

- *Shakespearean Tragedy*, Longman, London, 1992.

Drucker, J., *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Dubeux, A., "Les Traduction françaises de Shakespeare", *Etudes Françaises*, n. 15, 1928.

Dusinberre, J., *Shakespeare and the nature of women*, Macmillan Press, London and Basingstone, 1975.

Eliot, G., *The Mill on the Floss*, Penguin, Reading, 1994.

Eliot, T. S., "Reviews: Hamlet and his Problems", *The Athenaeum*, 26 Settembre 1919, pp. 940-941.

Ellis, R., "The Fool in Shakespeare: A Study in Alienation", *Critical Quarterly* 10, Manchester, England, 1968, pp. 245-268.

Engelking, T. L., "Renèe Vivien and the Ladies of the Lake", *Nineteenth Century French Studies,* 30, n° 3-4, Spring-Summer 2002, pp. 363-379.

Enterline, L., *The rhetoric of the body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

Eymard, J., *Ophelie ou le narcissisme au feminin*, Lettres modernes, Paris, 1977.

Fahnestock, J., "The Heroine of Irregular Features: Physiognomy and Conventions of Heroine Description", *Victorian Studies* (Spring 1981), pp. 325-351.

Farley-Hills, D., *Critical Responses to Hamlet*, AIM Press, New York, 1996, voll. 1-4.

Farren, G., *Essays on the Varieties of Mania exhibited by the Characters of Hamlet, Ophelia, Lear and Edgar*, New York, Ams Press, 1833.

Faucit Martin., H., *On Some of Shakespeare's Female Characters*, Ams Press, New York, 1970 [1885].

Fazio, M. (a cura di), *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo,* Bulzoni, Roma, 1993.

Fiorentino, F. (a cura di), *Icone Culturali D'Europa*, Quodlibet Studio, Macerata, 2009.

Fletcher, A., *Gender, Sex and Subordination in England 1500-1800*, Yale University Press, New Haven and London, 1995.

Flint, K., *the Victorians and the Victorian Imagination*, CUP, Cambridge, 2000.

Floyd-Wilson, M., "Ophelia and Femininity in the Eighteenth Century: «Dangerous conjectures in ill-breeding minds»", *Women's studies*, n. 21, 1992, pp. 397-409.

Foakes, R. A., (a cura di), *Coleridge's Criticism of Shakespeare*, Detroit, Wayne State University Press, 1989.

Fortunati, V., "Il dibattito sul canone shakespeariano", in A. Piazza, *Shakespeare in Europe*, Cuen, Napoli, 2004.

Foucault, M., *Storia della follia*, Rizzoli, Milano, 1963.

- *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.
- *Storia della sessualità. La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano, 1988 [1978].

Foulkes, R., *Shakespeare and the Victorian Stage,* Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Freud, S., *L'interpretazione dei sogni*, Newton e Compton, Roma, 1988.

- *Tre Saggi sulla teoria della sessualità*, Mondadori, Milano, 1960.

Fusini, N., *Donne Fatali*, Bulzoni, Roma, 2005.

Füssli, H., *Aforismi sull'arte*, Theoria, Roma-Napoli, 1989.

Garber, M., *Shakespeare's ghost writers*, Methuen, London, 1987.

- *Coming of Age in Shakespeare*, Routledge, London, 1997 (1981).

Gates, B., *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*, Princeton University Press, Princeton (N. J.), 1988.

Gautier, T., *Souvenirs de théâtre d'art et de critique*, Charpentier, Paris, 1883.

Gellert Lyons, B., "The Iconography of Ophelia", *English Literary History,* 44, n. 1, 1977, pp. 60-74.

Gentili, V., "Il fool in Shakespeare e nel teatro elisabettiano", in A. Lombardo (a cura di), *Shakespeare e Jonson: Il teatro elisabettiano oggi*, Collana del Teatro di Roma, Roma, 1979, pp. 129-157.

- "Il fratello Custode", M. Del Sapio Garbero (a cura di), *Trame Parentali, Trame Letterarie*, Liguori, Napoli, 2000, pp. 31-40.

Gilbert, S., Gubar, S., *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven and London, 2000 [1979].

Gilman, S., *Disease and Representation: images of illness from Madness to AIDS*, Cornell University Press, New York and London, 1988.

Gitter, E. G., "The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination", *PMLA*, 99, n. 5, 1984, pp. 936-954.

Glick, C., "Hamlet in the English Theater: Acting Texts from Betterton (1676) to Olivier (1963)", *Shakespeare Quarterly*, 20, n. 1, 1969, pp. 17-34.

Goodman, L. (a cura di), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, Routledge, London, 1998.

Goujon, J.-P., "Un livre inédit de Renée Vivien: Anne Boleyn", *Bulletin du Bibliophile*, II, 1977, pp. 139-150.

- *Tes Blessures sont plus douces que leur caresse. Vie de Renée Vivien,* Paris, Régine Deforges, 1989.

Granville-Barker, H., *Prefaces to Shakespeare*, vol. 1, Princeton University Press, Princeton, 1952.

Graves, H. M., *An Essay on the Genius of Shakespeare, with critical remarks on the characters of Romeo, Hamlet, Juliet, and Ophelia,* London, 1826.

Greenblatt, S., *Renaissance Self-fashioning*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1980.

- *Shakespearean Negotiations*: the circulation of social energy in Renaissance England, Clarendon Press, Oxford, 1988.

Grieve, A., "Hamlet and Ophelia", catalogo n. 211 in L. Parris (a cura di), *The Pre-Raphaelite Papers*, Tate Gallery, London, 1966.

Gross, G. C., "Mary Cowden Clarke, *The Girlhood of Shakespeare's Heroines* and the Sex Education of Victorian Women", *Victorian Studies*, 16, n° 1, 1972, pp. 37-58.

Guthke, K. S., *The Gender of Death- a cultural history in art and literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Haigh, C., *Elizabeth I*, Longman, London, 1988.

Hapgood, R., *Shakespeare in production. Hamlet*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Hazlitt, W., "Hamlet", *Characters of Shakespeare's play*, Oxford University Press, London, 1970.

- *Complete Works*, a cura di P. P. Howe, 21 voll., New York, Ams Press, 1967.

Healy, T., "Past and Present Shakespeares: Shakespearean Appropriation in Europe", in *Shakespeare and National Culture*, John J. Joughin (a cura di), Manchester University Press, New York & Manchester, 1997.

Hedgecock, J., *The* femme fatale *in Victorian Literature: the danger and the sexual threat*, Amherst, N.Y.: Cambria Press, 2008.

Heylen, R., *Six French Hamlets,* Routledge, London and New York, 1993.

Hiatt, C., *Ellen Terry and her impersonations*, G. Bell and Sons, 1898.

Hodgdon, B., Worthen, W. B., *A Companion to Shakespeare and Performance*, Blackwell, Malden, 2005.

Holcroft, T., *The Theatrical Recorder,* 1805, vol. II.

Hollander, A., *Seeing through clothes,* University of California Press, Berkeley and London, 1993.

Hood, T., *Selected poems of Thomas Hood*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1970.

Humble, N., Reynolds, K., *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth Century Literature and Art*, N.Y. University Press, New York, 1993.

Hulme, H. M., *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text,* Longman, London, 1962.

Hutcheon, L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London, 2006.

Innocenti, L., *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Pacini Editore, Pisa, 2010.

Irigaray, L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les éditions de Minuit, Paris, 1977.

- *Speculum*, Feltrinelli, Milano, 1993.

Irving, H., "An Actor's Notes On Shakspeare", *Nineteenth Century: a monthly review*, 1877, pp. 524- 530.

- "The Art of Acting", *The Drama*, New York, 1893

Izquierdo, P., "Renée Vivien *à rebours* de la littérature féminine de la belle époque, N. Albert (a cura di), *Renée Vivien à rebours: édition pour un centenaire*, Orizons, Paris, 2009, pp. 31-42.

Jackson, R., "Shakespeare on the stage from 1600 to 1900", in S. Wells (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 187-229.

James, H., "The London Theatres", *Galaxy,* Maggio 1877.

Jameson, A., *Shakespeare's Heroines*, Gramery Books, New York, 2003 [1832].

Jay, K., *The Amazon and the Page*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.

Jenkins, H., "*Introduction to Hamlet*", Methuen, London, 1982.

Johnson, S., *Johnson on Shakespeare*, a cura di A. Sherbo, Yale University Press, New Haven and London, 1968.

- *On Shakespeare*, a cura di H. R. Woudhuysen, Penguin, London, 1989.

Jordanova, L., *Sexual visions*, Harvester Wheatheaf, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, 1989.

Joughin, J. J. (a cura di), *Shakespeare and national culture*, Manchester University Press, Manchester, 1997.

- "Shakespeare's Genius: *Hamlet*, adaptation, and the work of following" in J. Joughin, S. Malpas (a cura di), *The New Aestheticism,* University of Manchester Press, Manchester and New York, 2003, pp. 131-150.

Jusserand, J.J., *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Armand Colin, Paris, 1889.

Kahn, C., *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, California University Press, Berkley and Los Angeles, 1981.

Keats, J., *Letters*, 2 voll., a cura di H. Rollins, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1958.

Kemble, F. *Journal*, John Murray, Albemarle Street, London, 1835.

Kennedy, D. (a cura di), *Foreign Shakespeare: contemporary performance*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1993.

Kidnie, M. J., "'Where is Hamlet?': Text, performance, and Adaptation", in B. Hodgdon, W. B. Worthen, *A Companion to Shakespeare and Performance"*, Blackwell, Malden, 2005, pp. 101-120.

Kiefer, C. S. et al., *The Myth and Madness of Ophelia*, Mead Art Museum, Amherst, 2001.

Kimberly, R., *Performing Roles: Images of Ophelia in Britain, 1740-1910*, PhD dissertation (New York, Columbia University, 1999).

Kott, J., *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, 2002.

Krieger, M., *The ekfrasis principle and the Still moment of poetry or Lacoon revisited*, in The play and the place of Criticism, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1967.

Kristeva, J., *Le plaisir des formes*, Seuil, Paris, 2003.

Kristeva, J., *Sole Nero, depressione e malinconia.*

Lacan, J., "Desire and interpretation of desire in Hamlet", *Yale French Studies*, nn. 55-56, 1977, pp. 11-52.

Laforgue, J., *Œuvres Complètes- Poésies*, Mercure de France, Paris, 1947.

- «Hamlet, ou les suites de la piété filiale», *Moralités Légendaires*, Droz, Genéve et Paris, 1980, pp. 2-47.

Laing, R. D., *The divided self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Tavistock, London, 1960.

Lamb, C., *Letters of Charles Lamb*, E.V. Lucas (a cura di), 3 voll., Yale University Press, New Haven, 1935.

Lamb, C., Lamb, M., *Tales from Shakespeare, illustrated by A. Rockham*, London, S.M. Dent and Co, 1909 [1807].

Lamb S., "Applauding Shakespeare's Ophelia in the Eighteen's century. Sexual desire, politics and the good woman", in S. Shifrin (a cura di), *Women As Sites of Culture: Women's Roles in Cultural Formation from the Renaissance to the 20th Century*, Ashgate, Aldershot, 2002, pp. 105-123.

Lanier, D., *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

Laqueur, T., *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London, 1990.

Law, J., Water rights and the 'crossing o' breeds'. Chiastic Exchange in *The Mill on the Floss*", in L. M. Shires (a cura di), *Rewriting the Victorians*, Routledge, London, 1992, pp. 52- 69.

Le Blanc, J. B., *Lettres d'un François*, The Hague, 1747.

Le Tourneur P. P. F., *Préface du Shakespeare traduit de l'anglois* (a cura di J. Gury), Dros, Génève, 1990.

Lee Palmer, H., *The Stratford Gallery; or the Shakespeare sisterhood*, D. Appleton and Co., New York, 1858.

Lenz, C., Swift, R., Greene, G., Neely, C. T. (a cura di), *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana (Chicago), 1980.

Leopold, J., *Le theatre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, 1912.

Leverenz, D., "The Woman in Hamlet: an Interpersonal View", Signs 4.2 (1978), in Martin Coyle (a cura di), *Hamlet. New Casebooks*, Palgrave Macmillan, Norfolk, 1992, p.125-134.

Licht, F., Tosini Pizzetti, S., Weinglass, D. H. (a cura di), *Füssli pittore di Shakespeare,* Electa, Milano, 1997.

Lidz, T., *Hamlet's Enemy*, Vision Press Limited, London, 1976.

Lorrain, J., *Oeuvres romanesques*, a cura di A. Toupin, Coda, Paris, 2007.

Lucas, E. V., *Edwin Austin Abbey, Royal Academician: the record of his life*, Methuen and Company, London, 1921.

Lyons, B. G., "The Iconography of Ophelia", *English Literary History*, XLIV, 1, 1977.

MacDonald, M., "Maimèd Rites", *Shakespeare Quarterly*, 37, n. 3, 1986, pp. 309-317.

Mallarmé, S., *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1945.

- "Notes sur le théâtre", *La revue Indépendante*, Novembre-Dicembre 1886, Paris, pp. 41-50.

Marchwinski, A., "The romantic suicide and the artist", *Gazette des Beaux Arts*, VI, n. 6, 1987, pp. 62-74.

Marenco, F., "'This nothing's more than matter': la parola e la storia nel Rinascimento inglese", in A. Lombardo (a cura di), *Memoria di Shakespeare*, Bulzoni, Roma, 2000, I, pp. 9-18.

Marrapodi, M. (a cura di), *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester University Press, Manchester, 2004.

Marsden, J. I. (a cura di), *The Appropriation of Shakespeare: Post-renaissance Constructions of the Work and the Myth*, St. Martin Press, New York, 1991.

- "Spectacle, Horror, and Pathos", in Deborah Payne Fisk (a cura di), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre,* CUP, Cambridge, 2000, pp. 174-190.
- "Shakespeare from the Restoration to Garrick", in *The Cambridge Companion to Shakespeare on stage*, Cambridge, C. U. P., 2002, pp. 21-36.

Marsh, J., *The Legend of Elizabeth Siddal*, Quartet Books, London New York, 1989.

- *Dante Gabriel Rossetti, poet and painter*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1999.

Marshall, F., *Study on Hamlet,* Longmans, Green, & Co., Paternoster Row, London, 1875.

Marshall, G., "Helena Faucit: Shakespeare's Victorian Heroine" in S. Chew, A. Stead (a cura di), *Translating Life: Studies in Transpositional Aesthetics,* Liverpool University Press, Liverpool, 1999.

- *Shakespeare and Victorian Women*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Marshall G., Poole A. (a cura di), *Victorian Shakespeare Vol. 1 e 2*, Palgrave, London, 2003.

Martin Faucit, H., *Shakespeare's Female Characters*, Ams Press, New York, 1970 [1885].

Martin, T., "Eye-Witness of John Kemble, *Nineteenth Century: a monthly review*, febbraio 1880, pp. 276-296.

Martin W. Philip, *Mad Women in Romantic Writing*, The Harvest Press Limited, New York, London, 1987.

Martin, T., "Eye-Witness of John Kemble, *Nineteenth Century: a monthly review*, 7, n. 36, 1880.

Martineau, J., Shawe-Taylor, D., Bate, J., *Shakespeare in art*, Merrell, London and New York, 2003.

Marvin, C., *The French stage in the nineteenth century*, Scarecrow Press, Metuchen, N. J, 1972.

Marzola, A. (a cura di), *L'altro Shakespeare. Critica. Storia. Ideologia*, Milano, Guerini, 1992.

- *Englishness*, Carocci, Roma, 1999.
- "Amleto, la Storia, le storie", in A. Lombardo (a cura di), *Memoria di Shakespeare*, Bulzoni, Roma, 2000, I, pp. 57- 70.

Mc Donald R., *Look to the lady : Sarah Siddons, Ellen Terry, and Judi Dench on the Shakespearean stage,* University of Georgia Press, Athens, GA, 2005.

Mc Luskie, K., "The patriarchal Bard: feminist criticism and Shakespeare. King Lear and Measure for Measure", in J. Dollimore, A. Sinfield, *Political Shakespeare*, Manchester University Press, Manchester, 1994, pp. 88-108.

McManaway ,J. G., "Ophelia and Jephtha's Daughter", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 21, n. 2, 1970.

Meek, R., *Narrating The Visual in Shakespeare*, Ashgate, Farnham-Burlington, 2009.

Meisel, M., *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth Century England*, Princeton University Press, Princeton, 1983.

Melchiori, G., *Shakespeare*, Editori Laterza, Bari, 2005.

- "Cosa fare di 'Amleto' ", in M. Del Sapio Garbero (a cura di), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, cit., pp. 153-156.

Merritt, A. L., "Miss Ellen Terry as *Ophelia*", *Etcher*, 1879, pp. 43-46.

Millner, L., "*Les Illustrateurs français de Shakespeare*", Paris, 1939.

Mills, J. A., *Hamlet on Stage: The Great Tradition*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985.

Minier, M., "Claiming Shakespeare as 'our own'", M. Gibińska, A. Romanowska (a cura di), *Shakespeare in Europe. History and Memory*, Jagiellonian University Press, Kraków, 2008.

Miola, R., *Shakespeare's Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Mitchell, M., *Picture theory*, University of Chicago press, Chicago, 1994.

Montrose, L., "Shaping Fantasies: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture", *Representations*, n. 2, 1983, pp. 61-94.

Moody, J., "Romantic Shakespeare" in *The Cambridge companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 37-57.

Morison, A., *The Physiognomy of Mental Disease* (1838).

Mullaney, S., "Mourning and Misogyny: Hamlet, The Revenger's Tragedy, and the Final Progress of Elizabeth I, 1600-1607", *Shakespeare Quarterly*, 45, n. 2, 1994, pp. 139-162.

Nead, L., *Myths of Sexuality: Representation of Women in Victorian Britain*, Basil Blackwell, Oxford, 1988.

- *The female Nude*, Routledge, London and New York, 1992.

Nicoletti, L., *Resuscitating Ophelia: Images of Suicide and Suicidal Insanity in the 19th-century England*, PhD. Dissertation, University of Wisconsin, Madison, 1999.

Nicosia, C., "Lo Spazio, il corpo, l'espressione. Teoria e prassi nell'arte di Füssli", in AA. VV., *Füssli pittore di Shakespeare*, cit., pp. 37-43.

Nosworthy, J. M., "The Death of Ophelia", *Shakespeare Quarterly*, 15, n. 4, 1964, pp. 345–348.

Novak, M. E., Mellor, A., (a cura di), *Passionate Encounter in a Time Of Sensibility*, University of Delaware Press Newark, London, 2000.

Novy, M., "Demythologising Shakespeare", *Women Studies*, n. 9 (1981), pp. 17-27.

- *Love's Argument. Gender Relations in Shakespeare*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1984.
- (a cura di), *Women's re-visions of Shakespeare: on the responses of Dickinson, Woolf, Rich, H.D., George Eliot, and others*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1990.
- (a cura di), *Cross-cultural performances: differences in women's re-visions of Shakespeare,* University of Illinois press, Urbana, Chicago, 1993.
- *Engaging with Shakespeare: Responses of George Eliot and other women novelists,* University of Iowa Press, Iowa City, 1998.
- (a cura di), *Transforming Shakespeare*, St. Martin Press, New York, 1999.

O'Donnel Fremont, J., "Ophelia", *The American Shakespeare Magazine*, n. 3, 1897, pp. 70-76.

O'Neill, M., "'Why then I'll fit You': Poetry and Madness from Wordsworth to Berryman", in C. Saunders, J. Macnaughton, *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Palgrave, MacMillan, London, 2005.

Odell, G., *Shakespeare from Betterton to Irving*, Benjamin Bloom, New York, 1963, 2 voll.

Orr Campbell, C. (a cura di), *Wollstonecrafts daughters: womanhood in England and France. 1780-1920*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1996.

Palmer, H. L., *The Stratford Gallery; or the Shakespeare sisterhood*, D. Appleton and Co., New York, 1858.

Otten, C. F., "Ophelia's long purples or dead men's fingers", *Shakespeare Quarterly*, 30, n. 3, 1979, pp. 397-402.

Painter, R., Parker, B., "Ophelia's flowers again", *Notes and Queries*, 1994, pp. 42-44.

Papetti, V., Visconti, L. (a cura di), *Le forme del teatro*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 1997.

Parker, B., Painter, B, "Ophelia's flower's again" in *Notes and queries*, 239, 1994.

Parris, L. (a cura di), *The Pre-Raphaelites*, Tate Gallery, London, 1984.

Pennacchia, M., *Il mito di Corinne: viaggio in Italia e genio femminile in Anna Jameson, Margaret Fuller e George Eliot*, Carocci, Roma, 2001.

- "La nazione a teatro", in *EAD, Tracce del moderno nel teatro di Shakespeare*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008, pp. 61-75.

Perrin, M., *Renée Vivien, le corps exsangue: de l'anorexie mentale à la création littéraire*, L'Harmattan, Paris, 2003.

Perrin, N., *Dr Bowdler's Legacy,* Atheneum, New York, 1969.

Perry, G., *Ambiguity and desire: metaphors of sexuality in Late Eighteenth-century Representations of the actress*, pp. 57-80.

Peterson, K., "Framing Ophelia: Representation and Pictorial Tradition", *Mosaic*, n. 31 1998.

Petrone Fresco, G., *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy*: The Case of "Hamlet", P. Lang, Bern, 1993.

Pfister, M., "'In States unborn and accents yet unknown': Shakespeare e il canone europeo", in A. Piazza (a cura di), *Shakespeare in Europa,* Cuen, Napoli, 2004.

Piazza, A., (a cura di), *Shakespeare in Europa*, Cuen, Napoli, 2004.

Poe, E. A., "The Philosophy of Composition", in A. H. Quinn (a cura di), *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe, with selections from his critical readings,* Alfred A. Knopf, New York, 1951, vol. 2.

Polhemus, R., "In love with Mostness: George Eliot's *The Mill on the Floss* (1860)", *ID, Erotic Faith*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1990, pp. 168-195.

Pollock, G. (a cura di), *Vision and difference*, Routledge, London, 1988.

Poole, A., *Shakespeare and the Victorians*, The Arden Shakespeare, London, 2004.

Poole, A., Marshall G., *Victorian Shakespeare vol.1*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2003.

Pope, W. B., "Ducis's Hamlet", *Shakespeare Quarterly*, 5, n. 2, 1954, pp. 209-211.

Potter, L. "Shakespeare in the theatre, 1600-1900",in M. De Gratia, S. Wells, *The Cambridge Companion to Shakespeare Studie*s, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 183-198.

Powell, K., *Women and Victorian Theatre*, CUP, Cambridge, 1997.

Praz, M., *Il patto col serpente*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1972.

Preston Dargan, E., "Shakespeare and Ducis", *Modern Philology,* 10, n. 2, 1912, pp. 137-178.

Prichard, J. C., *A treatise on Insanity and Other disorders of the Mind*, Sherwood Gilbert and Piper, London, 1835.

Raby, P., *Fair Ophelia: a life of Mrs Harriette Smithson Berlioz*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

Rhodes, K., *Performing Roles. Images of Ophelia in Britain. 1740-1910*, PhD dissertation, New York, Columbia University, 1999.

- *Ophelia and Victorian Visual Culture*, Ashgate, London and New York, 2008.

Riccoboni, L., *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe,* Amsterdam, 1740.

Rich, A., *On Lies, Secrets, and Silence: selected prose, 1966-1978,* New York, Norton and Co, 1979 [1971].

Ricœur, P., *Finitudine e Colpa*, Il Mulino, Bologna, 1970.

Righter, A., *Shakespeare and the Idea of the Play*, Chatto and Windus, London, 1969.

Rimbaud, A., *Tutte le poesie*, Newton Compton, Roma, 2007.

Risset, J., "Amleto e il vento", in M. Del Sapio Garbero, *La traduzione di Amleto nella cultura Europea,* cit., pp. 33-42.

Riversdale P., *L'être double*, Lemerre, Paris, 1904.

Roach, J., "The performance", in Payne Fisk, D., *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre,* CUP, Cambridge, 2000, pp 19-39.

Robertson, G., *Time Was*: *the reminiscences of W. Graham Robertson*, Hamish Hamilton, London, 1931.

Romy H., *Traslation, poetics and the stage: Six French hamlet*, Routledge, New York and London, 1993.

Ronk, M., "Representation Of Ophelia", *Criticism* 36:1, Winter 1994, pp. 21- 43.

Rose, J., *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, Norton, New York, 1985.

- *Sexuality in the field of vision*, Verso, New York - London, 1986.
- "Hamlet, the Mona Lisa of Literature", in D. Barker e I. Kamps (a cura di), *Shakespeare and Gender: a History*, Verso, London and New York, 1995, pp. 104-119.

Rose, M. B., *The Expense of Spirit: Love and Sexuality in the English Renaissance Drama,* Ithaca, New York, 1988.

Rosenberg, M., *The masks of Hamlet*, University of Delaware Press, Newark, London, 1992.

Rozmovits, L., *Shakespeare and the politics of culture in Victorian England*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1998.

Ruskin, J., "Of Queen's garden", in E. T. Cook and A. Wedderburn (a cura di), *The Works of John Ruskin,* George Allen, London and New York, 1905, vol. 18.

Russel, C. E., *Julia Marlowe,* Appleton and Company, New York and London, 1926.

Russell, J., Smallwood R., *Players of Shakespeare 2*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Rutter, C.C., "Snatched bodies: Ophelia in the grave", *Shakespeare Quarterly* 49, n. 3, 1998, pp. 299-319.

- *Enter the body: women and representation on Shakespeare's stage*, Routledge, London, 2001.

Sand, G., "Hamlet", *George Sand illustré par Tony Johannot et Maurice Sand. La Dernière Aldini. Le Poème de Myrza. Préface et notice nouvelle. Hamlet*, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, Paris, 1867, pp. 63-64.

- Œuvres Autobiographiques, Gallimard, Paris, 1978.
- "Préface à *Comme il vous plaira*", in *George Sand Critique 1833-1876* (sous la direction de C. Planté), Éditions du Lerot, Tussan, 2006, pp. 458-461.
- *Indiana*, Honoré Champion, Paris, 2008.

Sanders, J., (a cura di), *Novel Shakespeare,* Manchester University Press, Manchester, 2001.

- *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London, 2006.

Sawyer, R.,*Victorian Appropriation of Shakespeare*, Madison, Teaneck, London Associated University Press, London, 2003.

Scarry, E., *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del corpo*, Il Mulino, Bologna, 1990.

Schiesari, J., *The gendering of melancholia: feminism, psychoanalysis, and the symbolics of loss in Renaissance literature*, Cornell university press, Ithaca and London, 1992.

Schoch, R., "Pictorial Shakespeare", in Wells, S., Stanton, S. (a cura di), *A Cambridge companion to Shakespeare on stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Scott, C., *Some notable Hamlets*, B. Bloom, New York, 1969 [1900].

Seamen, J., "The rose of May in the unweeded garden", *Etudes Anglais*, n. 22, 1969.

Shackleton, R., "Shakespeare in French Translation", *Modern Languages*, n. 23, 1941.

Shaftesbury, A. A C., *Characteristics of men, manners, opinions, time*, I, Basil, 1790 [1710].

Shakespeare W., *Hamlet, Prince de Danemark, drame en cinq actes (huit parties) par MM. Alex. Dumas et Paul Meurice*, M. Lévy, Paris, 1853.

- *Œuvres completes de Shakespeare traduites par Emile Montègut*, Hachette, Paris, 1867.
- *Hamlet, Prince Of Denmark, as arranged for the stage by H. Irving,* Chiswick Press, London, 1879.
- *Hamlet Prince Of Denmark, The E. H, Sothern acting version*, Mclure Phillips and Co, New York, 1901.
- *King Lear,* Rizzoli, Milano, 1963.
- *Amleto*, Garzanti, Milano, 2005.
- *Hamlet*, The Arden Shakespeare, London, 2006.

Shattuck, C. H., *The Shakespeare Promptbooks*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.) and London, 1965.

Shaughnessy, R. (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

Showalter, E., "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism", P. Parker, G. Hartman (a cura di), *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, New York and London, 1985.

- *The Female Malady*. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980, Virago Press, New York, 2008 [1987].

Small, H., *Love's Madness: medicine, the novel, and female insanity, 1800-1865*, Clarendon Press, Oxford, New York, 1996.

Smith, B., *Shakespeare and masculinity*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

Soubiran, J.-R., "Ophélie, une image emblématique de la noyade dans la peinture française et anglaise du XIX siècle, su romantisme au symbolisme", in F. Chavauld (a

cura di), *Corps submergés, corps engloutis*, Creaphis Éditions, Paris, 2007, pp.149-164.

Spelman, E., "Women as bodies: ancients and contemporary views", *Feminist Studies*, n. 8, 1982.

Sprague, A. C., *Shakespeare and the Actors*, Russell & Russell, New York, 1963.

Stallybrass, P., "Patriarchal Territories: the Body Enclosed", in M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers (a cura di) *Rewriting the Renaissance: the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, The University of Chicago Press, London and Chicago, 1993, pp. 123-142.

Stallybrass, P., White, A., *The Poetics and Politics of Transgression*, Cornell University Press, Ithaca (NY), 1986.

Staël, M. me de, *De la littérature*, a cura di J. Goldzink, G. Gengembre, Flammarion, Paris, 1991.

Stevenson, L., *The Pre-Raphaelite Poets*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1972.

Stone, L., *Matrimonio, Sesso e Famiglia in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1977.

Stubbes, G., *Some remarks on the tragedy of Hamlet Prince of Denmark,* Wilkinson, London, 1736.

Suleiman, S. R. (a cura di), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1986.

Taranow, G., *The Bernhardht Hamlet*, Peter Lang, New York and Bern, 1996.

Taylor, N., Thompson A., "Obscenity in Hamlet III.ii", *Textus*, IX, 1996, pp. 485-500.

Taylor, G., *Reinventing Shakespeare: a cultural history, from the Restoration to the Present*, Oxford University Press, New York, 1991.

- "Afterward: The incredible Shrinking Bard", in C. Desmet, R. Sawyer (a cura di), *Shakespeare and Appropriation*, Routledge, London, 1999, pp. 197-205.

Terry, E., *Four Lectures on Shakespeare,* a cura di C. St. John, Martin Hopkins LDT, London, 1932.

- *Memoirs*, E. Craig, C. St John (a cura di), G. P. Putnam's Sons, New York, 1932.

Thompson, A., "Shakespeare and Sexuality", in C. M. S. Alexander, S. Wells (a cura di), *Shakespeare and Sexuality*, Cambridge UP, Cambridge and New York, 2001, pp. 1–13.

Thompson, A., Roberts, S., *Women reading Shakespeare 1660-1900: an anthology of criticism*, Manchester University Press, New York and Manchester, 1997.

Thorne, A., *Visual and Rhetoric in Shakespeare: looking through language*, Macmillan, London and Basingstoke, 2000.

Todd, J., *Sensibility: an Introduction*, Methuen, London and New York, 1986.

Traub, V., *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, Routledge, London, 1992.

- "Jewels, Statues and Corpses: Containment of Female Erotic Power in Shakespeare's Plays", in D. Barker, I. Kamps, *Shakespeare and Gender: a History*, Verso, London and New York, 1995.

Verdirame, R., "Introduzione", *La Rosa di Gérico - La Sicilia Fantastica da Linares a Brancati*, "La chimera", Marino Solfanelli Editore, Chieti, 6 settembre, 1990, pp. 11-12.

Vest, J., *The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire*, University Press of America, Lanham, 1989.

Vicinus, M., *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana and London, 1973.

Vickers, B., *Shakespeare: the critical heritage*, 6 voll., London, 1981.

- *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*, Yale University Press, New Haven and London, 1993.

Vivien, R., *Etudes et preludes*, Lemerre, Paris, 1901.

- *Evocation*, Lemerre, Paris, 1903.
- *Echo et reflets*, Paris, Lemerre, 1903.
- *Du vert Au violet*, Lemerre, Paris, 1903.
- *Une femme m'apparut*, Lemerre, Paris, 1904.
- *La Venus des Aveugles*, Lemerre, Paris, 1904.
- *Poésies Complétes,* a cura di J.-P. Goujon, Régine Deforges, Paris, 1986.
- *Poèmes 1901-1910*, ErosOnyx edition, Paris, 2009.

Wagner, L. W., "Ophelia. Shakespeare's pathetic plot device", *Shakespeare Quarterly*, n. 14, 1965.

Walker, A., *Women Physiologically Considered as to Mind, Morals, Marriage, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce*, A. H. Baily and Co., London, 1840.

Warner, M., *Sola fra le donne*, Sellerio, Palermo, 1980.

Wechsler J., "Performing Ophelia. The Iconography of Madness", *Theatre Survey*, 43, n. 2, 2002, pp. 201-221.

Weinglass, D. H., "Le galleria pittoriche a Londra tra il 1780 e il 1800", in AA. VV., *Füssli pittore di Shakespeare*, Electa, Milano, 1997.

Weitz, R. (a cura di), *The politics of women's bodies*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2003 (1998).

Wells, S., *Shakespeare in the theatre: an anthology of criticism*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

- *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

West, S., *The image of the actor*, St. Martin Press, New York, 1991.

White, R. S., "The Tragedy of Ophelia", *A.R.I.E.L.,* IX, n. 2, April 1978.

Williamson, C. C. H., *Reading On The Character Of Shakespeare*, Allen & Unwin, London, 1950.

Wilson, J. D., *What Happens in Hamlet*, CUP, Cambridge, 1951 [1935].

Winchester Stone, G. jr., "Garrick's Long Lost Alteration of Hamlet", *PMLA*, 49, n. 3, 1934, pp. 890-921.

Wingate, C., *Shakespeare's Heroines on stage*, T.Y. Crowell & Co, New York, Boston [1895].

Wittengstein, L. *Philosophical investigation*, Blackwell, Oxford, 1968.

Wolfston, S. J., "Explaining to her sisters: Mary Lamb's *Tales from Shakespeare*", in M. Novy (a cura di), *Women's Re-Vision of Shakespeare on the responses of Dickinson, Woolf, Rich, H.D., George Eliot, and others*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1990, pp. 16-40.

Wood, L., *Garrick claims the stage: acting as social emblem in eighteenth-century England*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1984.

Yates, F. A., *Astrea: L'idea di Impero nel Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1978.

- *Gli Ultimi drammi di Shakespeare*, Einaudi, Torino, 1979.

Young, A. R., "Hamlet and 19th century photography" in *Shakespeare and the visual arts*, a cura di H Klein and James L. Harner, Mellen, 2000.

- *Hamlet and the visual Arts*: 1709-1900, University of Delaware Press, London and Newark, 2002.

Ziegler, G., "Sweet rose of May: Ophelia through Victorian Eyes", in C. S. Kiefer (a cura di), *The myth and madness of Ophelia*, Mead Art Museum, Amherst, 2001, pp. 41-51.

Riviste

Academy, 7 November 1874.

"An Irish Actress- Margaret Woffington", *Dublin University Magazine*, 64:380 (1864: Aug.).

"Anecdotes and Theatrical Character of Mrs. Woffington", *Town and Country Magazine*, or, *Universal Repository of Knowledge, Instruction, and Entertainment*, 16 (1784: June).

Chicago Daily Tribune, 5 ottobre 1904.

Chronicle, 4 October 1783.

Cork Examiner, 12 August 1844.

Dublin University Magazine, 64:380 (1864: Aug.): "An Irish Actress- Margaret Woffington", p.180.

English Review, or, An abstract of English and foreign literature, 9 (1787: June) p. 443 ("The Memoirs of Mrs. Sophia Baddeley, late of Drury Lane Theatre").

Gertrude Carr Davison, "Ophelia.", *Theatre* (London, 1877), 4:22 (1881: Oct.).

Illustrated London News, 28 December 1844.

L'artiste, 22 December 1844.

Le miroir des heures, Mercure de France, Paris,1910.

London Sun, 14 March 1814.

"Mr. Fechter's Conception Of *Hamlet*", *The Orchestra*, 28 May 1864.

New Monthly magazine, NS, 29 (1830), n°2, pp. 327-336.

Saturday Reviewer, 17 Luglio 1897.

The Sunday Times, 5 Maggio 1907.

Theatrical Examiner, 20 March 1814.

Theatre (London, 1877), 4:22 (1881:Oct.) Gertrude Carr Davison, "Ophelia.", pp. 212-214.

"The Memoirs of Mrs. Sophia Baddeley, late of Drury Lane Theatre", *English Review*, or, *An abstract of English and foreign literature*, 9 (1787: June).

The morning chronicle, 14 March 1814.

The Orchestra, 2:35 (1864: May 28).

Town and Country Magazine, or, Universal Repository of Knowledge, Instruction, and Entertainment, 16 (1784: June) p. 297.