

## I CLASSICI BOMPIANI



WILLIAM SHAKESPEARE  
AMLETO

**A cura di Franco Marengo**  
**Testo inglese a fronte**

I CLASSICI  
BOMPIANI

Giunti Editore si impegna per uno sviluppo sostenibile con l'utilizzo di carta certificata FSC® proveniente da fonti gestite in maniera responsabile.

Titolo originale  
*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

© 2026 Giunti Editore S.p.A.  
Via Bolognese 165, 50139, Firenze – Italia  
Via G.B. Pirelli 30, 20124, Milano – Italia

Prima edizione I Classici Bompiani: luglio 2026

Bompiani è un marchio di proprietà di Giunti Editore S.p.A.

## NOTA INTRODUTTIVA

A lungo si è dibattuto e si continua a dibattere sul valore che *Amleto* può aver avuto per le età successive e può avere oggi per noi, per i problemi cui si trova di fronte la civiltà del ventunesimo secolo, e su questo fronte non c'è disaccordo: concepita più di quattro secoli fa, la tragedia attira ancora, sui palcoscenici come sugli schermi come sulle pagine di un libro, spettatori, comuni lettori, poeti, attori, registi, filosofi, psicologi, antropologi, storici di ogni qualità, continente, razza e scuola di pensiero. È il problema dell'attualità di Shakespeare, quello che ha fatto scrivere a un critico, con tipico humour anglosassone: "Benché manchino prove conclusive, è difficile leggere Shakespeare senza pensare che fosse quasi sicuramente un assiduo studioso di Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Wittgenstein e Derrida" (Terry Eagleton, *Shakespeare*, 1986). La battuta ironica è diretta all'accanimento critico-teorico che ha investito l'opera del Bardo nel secondo Novecento, che seguiva però a due secoli di accertata e universale influenza diretta, quando il mondo letterario occidentale, almeno da Goethe in poi, scorse in Shakespeare l'antesignano di tante sue ambizioni e tante sue conquiste. Al centro di questo movimento c'era invariabilmente la figura magnetica di Amleto. Hugo vide in lui il "moderno Prometeo",

per Nietzsche era “l'uomo dionisiaco”, per Mallarmé la *juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe, e la figure seule*, una sorta di letterario buco nero, condensazione della realtà densa e compatta del mondo in un'egocentrica, opaca soggettività – e per Joyce, su questa traccia, il prototipo dell'eroe introverso e polivalente che sarebbe diventato Stephen Dedalus; e tanti altri esponenti di avanguardie fra Ottocento e Novecento, da Laforgue a Carmelo Bene, risentirono di quell'atteggiamento estetico cui Max Jacob diede il titolo di *Hamletisme*. Per non dire dei registi come Jan Kott, che con i personaggi shakesperiani costruivano la loro galleria di contemporanei, con in prima fila “Amleto, [che] considera la vita come una partita persa a priori [...]”. A volte crede di essere esistenzialista. A volte, soltanto un marxista ribelle. Ma sa che “la morte trasforma la vita in destino”.

Il nodo centrale della questione è l'apparente contraddizione fra la qualità profondamente storica, se non documentaria, di tutto un momento culturale, delle grandi creazioni shakespeariane, e la statura mitica raggiunta da tanti intrecci e personaggi di cui Amleto appare oggi il maggiore. Lo facciamo richiamando la distinzione avanzata da Walter Benjamin, fra la tragedia classica basata su miti inattaccabili dal tempo, orientamenti intellettuali stabili di civiltà, evolute non meno che primitive, e il “dramma luttuoso” dell'età barocca, veicolo invece di un nuovo senso della storia, di cui il tempo e le sue mutazioni diventano insieme ultimi soggetti e ultimi, inappellabili giudici. Ma possiamo anche suggerire la possibilità che la contraddizione sia in fondo forzata, perché il rilievo storico e il valore

mitico sono entrambi presenti in Shakespeare, e nell'*Amleto* in particolare, affidati a fattori diversi da quelli che Benjamin aveva in mente.

La questione va esplorata a partire dal testo che stiamo per leggere, e che avanza una forte ipotesi in questo senso. La storia di Amleto si apre con ripetuti inviti a parlare, a rivelare la propria identità, poi a raccontare: inviti di Bernardo a Francisco, di Orazio a Bernardo, di Amleto a Orazio, di tutti allo Spettro che incombe nella notte di Elsinore – e lo Spettro parlerà, mettendo in moto l'azione. Poi, la storia si chiude con le parole di Orazio di fronte all'esercito norvegese e agli ambasciatori inglesi che contemplano – “orribile vista!” – i cadaveri dell'intera famiglia reale di Danimarca, falciata da una vendetta che ha tardato a compiersi, ma quando si è compiuta è risultata radicale: “Lasciatemi raccontare al mondo ancora ignaro cosa è successo. Udirete allora di atti carnali sanguinosi e contro natura, di giudizi accidentali, di uccisioni casuali, di morti procurate da complotti e pretesti inventati [...] Di tutto questo io posso dare un racconto veritiero” (V, 2, 320-330). Offrendosi come coscienzioso cronista di quegli eventi luttuosi, che le fonti della tragedia attribuiscono alla storia del regno di Danimarca, Orazio non fa che rispondere all'ansia di Amleto morente, che negli ultimi momenti di vita lo ha investito di un compito superiore, che più di ogni altra cosa gli sta a cuore: la sua storia deve sopravvivere (V, 2, 285 sgg.). Come sempre in Shakespeare, quando il macchinario dell'intreccio ha ormai esaurito il suo estenuante lavoro, ecco che una nuova prova si profila all'orizzonte, in forma non più drammatica ma narrativa: al di là di ogni conclusione, la storia deve tornare a interessare il mondo, affidandosi a un testimone di profonda

esperienza, e *veritiero*. Non è una sottrazione alla forza del dramma, ma un potenziamento oltre i suoi confini immediati, che Shakespeare conosceva bene come effimeri e come fattori di emozioni che devono trovare tregua ed equilibrio nella reminiscenza e nell'elaborazione mentale, grazie ai tempi diversi e alla diversa, più lenta e più interiore, persuasività della parola narrata. Le parole di Orazio richiamano finali in cui l'eco degli eventi rappresentati non sarà spento, anzi si moltiplicherà e rigenererà per altri spettatori, per altri luoghi ed altre età, all'infinito; e questo grazie all'inesauribile vigore della tradizione orale, che del dramma rimaneva una radice essenziale. Ma torniamo al centro della promessa che fa Orazio, colui che nel tempo proseguirà la storia, di "raccontare tutto secondo verità": è la missione che nella modernità si è data la storiografia come veicolo del vero, contro ogni manipolazione e impostura, contro i generi che si affidano alla fantasia e alla retorica, cioè contro la tecnica, lo statuto stesso del racconto – materia questa oggi controversa e dibattutissima. E allora ci domandiamo – retoricamente, da spettatori esigenti – quale *verità* si appresta a raccontare Orazio, e con lui i registi e gli attori della tragedia, al pubblico di tutto il mondo e di tutte le età? Diranno che è *vero* il fantasma che si presenta alle sbigottite sentinelle del castello di Elsinore, e all'ancora più sbigottito Amleto? O diranno che è un'allucinazione, magari diabolica come Amleto stesso sembra temere? Diranno che Gertrude è complice o no nella morte del marito? E che il principe amava ancora Ofelia quando la trattava così male da farla impazzire? E la morte di una disperata Ofelia sarà voluta o accidentale? E come disegnare il rapporto fra Amleto padre e Amleto figlio, ma soprattutto fra quest'ultimo e la madre? E come sviluppare il discorso

che Amleto lascia incompiuto nei suoi ultimi istanti – “oh, vi potrei dire – ma lasciamo perdere...” (V, 2, 279-280) – quando sembra sul punto di rivelare finalmente qualcosa di sé e del “mistero” che fino alla fine lo circonda? Orazio, e con lui gli attori, i registi, gli infiniti spettatori non potranno non tornare su quelle parole, se vorranno davvero capire, e rappresentarci cosa è successo.

E si riaffaccia la domanda, che mille interpreti si sono rivolti trovando sempre multiple, incerte risposte: qual è, quale può essere la verità di una finzione? C'è veramente inconciliabilità fra queste due categorie della scrittura? Ecco: è proprio *questo testo* a sciogliere l'interrogativo, e nei termini più lucidi: è nel testo letterario, paradigma di rappresentazione, che si realizza la prossimità, anzi l'alleanza fra finzione e verità, o come avrebbe detto Alessandro Manzoni a due secoli e mezzo di distanza, fra “assentimento poetico” e “assentimento storico” (negando, contro il suo stesso maggior lavoro, che quell'alleanza potesse funzionare: *Sul romanzo storico*, 1851); è, nei termini della nostra discussione, la congiunzione fra l'incisiva registrazione di una svolta epocale, e l'efficacia con cui quel passaggio viene espresso: insomma, fra Storia e Mito. Siamo parlando della più evidente caratteristica dell'*Amleto*, che deriva dalla continua riflessione che l'autore esercita sul proprio linguaggio e sul proprio mestiere, anticipando tante fatiche accademiche moderne: è il risultato dell'impegno a costruire drammi nel dramma.

Amleto si sente vittima di un tradimento e inscena la recita della follia, penetra la realtà con l'immaginazione, prepara una vendetta assumendo svariate maschere, impartisce a degli attori lezioni che segnano l'inizio del dramma moderno, inganna spie e sicari con un'astuta simulazione,

intrappola gli altri nell'imboscata preparata per lui... La strategia è quella di un attore consumato, a volte serio moralista e a volte lepido buffone, insondabile in ogni pensiero e imprevedibile in ogni abbandono. Tale lo consacra proprio l'episodio del teatro nel teatro, quando sottopone Claudio – che lui sospetta di adulterio e fratricidio – alla prova della verità, facendolo assistere a una recita che è copia del suo delitto e spiandone le reazioni, ricevendo così conferma del terribile sospetto. Ecco come si intrecciano inestricabilmente i fattori della nostra problematica: per raggiungere una verità morale, la colpevolezza dello zio, Amleto si affida al teatro, alla recitazione di attori da lui stesso istruiti e diretti. È dunque attraverso la finzione che il principale drammaturgo della modernità intende penetrare la realtà; solo la finzione può sciogliere i dubbi, a quella e solo a quella si potrà rifare il veritiero racconto di Orazio, per conseguire la palma di narratore della storia di Danimarca e regista di una grande tragedia, l'una e l'altra a loro modo icone di una svolta nella storia del mondo. Nell'*Amleto* Shakespeare erige il suo teatro a chiave di volta di una nuova, esclusiva, ardita teoria della conoscenza. La finzione – una certa finzione, perseguita con la caparbia, assoluta perizia e dedizione a un mestiere secolare – si fa garante della verità, e viceversa. Lungi dall'entrare in contraddizione, la storia del principe di Danimarca si trasforma in mito del genere drammatico, ovvero in un'opera nello stesso tempo dentro e fuori da quel genere; e l'intero edificio si regge sull'energia e la straordinaria intensità del linguaggio poetico, un aspetto sul quale converrà tornare.

### *Data e trasmissione del testo*

La vicenda di Amleto circolava sulle scene inglesi prima che Shakespeare vi mettesse mano, ben circoscritta nella trama-prototipo della vendetta. Il testo cui di solito si pensa a questo proposito è un anonimo ora perduto e detto *Ur-Hamlet*, che più di dieci anni prima aveva suscitato le iperboli dei cronisti, come “i discorsi tragici sparsi a piene mani da Amleto” (Thomas Nashe, 1589), o “il misero spettro che a teatro si sgolava a gridare come una venditrice di ostriche: ‘Amleto, vendetta!’” (Thomas Lodge, 1596). C’è chi suppone che quel testo fosse un primo assaggio dello stesso Shakespeare, ma un autore più accreditato è ora Thomas Kyd. Altre, piuttosto vaghe, prove di datazione, si ricavano da pubblicazioni coeve che accennano al principe danese intorno al 1601, ed altre ancora, più sicure, da riferimenti interni al testo, come la vanitosa allusione che il personaggio di Polonio fa (in III, 2, 93-94) a una sua recita nel *Giulio Cesare*, la tragedia shakespeariana immediatamente precedente l’*Amleto*, e sicuramente databile nella seconda metà del 1599. Nel complesso, queste prove indicano il periodo fra la fine del 1599 e l’inizio del 1600 come il più probabile per la stesura della tragedia. Quanto alle edizioni originali, tre sono attestate dalla pubblicazione di due copie in-quarto, nel 1603 *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke* (qui Q1) e nel 1604-1605 (qui Q2), e poi di un volume in-folio del 1623 (qui F), che è l’edizione postuma di tutte le opere, radunate da due membri dell’antica compagnia di attori di cui Shakespeare faceva parte. Q1 è comunemente designato come un brogliaccio ritenuto a mente da qualche attore nella tragedia, mentre Q2 rappresenterebbe una brutta copia del manoscritto originale, e F la revisione di quella

prima stesura, con tagli e aggiunte di mano dell'autore. Il processo di selezione e cura cui sono stati sottoposti i vari esemplari sopravvissuti (di Q1 rimangono due sole copie) ha fatto sì che per molto tempo i primi in-quarto di questa e di altre opere venissero considerati testi inaffidabili (*bad quartos*) perché risultati di pubblicazioni raffazzonate e non autorizzate – e in qualche caso anche piratesche. Nell'ultimo secolo però si è fatta strada una diversa convinzione, per cui queste prime edizioni rifletterebero i copioni di scena usati nelle prime rappresentazioni, quindi rispondenti anche meglio delle edizioni successive alle esigenze della recitazione, e dotati di una loro autonomia estetica. Così Q1, che ha avuto un'edizione separata anche in Italia a cura di Alessandro Serpieri (1997), pur se fra tutti i *quartos* shakespeariani questo sembra il più disastroso, per i frequenti errori e le evidenti incongruenze. Q2, registrato ufficialmente già nel 1602 e poi scavalcato dall'edizione non autorizzata del 1603 (Q1), presenta nel 1604-1605 un testo molto più lungo – “di una buona metà”, dice il frontespizio, che sostiene anche la derivazione dalla *true and perfect copy* di mano dell'autore – ma non si può dire che fosse anche molto accurato: alle prime armi dovevano essere i due compositori ai quali era stata affidata la stampa, troppo frettoloso il revisore finale, e la stessa scrittura del manoscritto non doveva rendere facile il loro compito. L'ipotesi oggi più accreditata è che la copia di Q2 pervenuta all'editore, lungi dall'essere *true and perfect*, fosse invece una “brutta” del testo fornito dall'autore alla compagnia. Questa versione venne pubblicata ancora nel 1611, nel 1622 (forse) e nel 1637.

Quando nel 1623 venne pubblicato F, il testo-guida della nostra edizione, l'autore era morto da sette anni, ma i

curatori avevano le carte in regola per ricordarne gli insegnamenti e le direttive. John Heminges e Henry Condell erano gli unici sopravvissuti dell'originale Compagnia del Lord Ciambellano per cui *Amleto* era stato scritto, dunque erano gli ultimi testimoni del testo che il pubblico aveva imparato a conoscere e prediligere. Le differenze fra F e Q2 sono prima di tutto quantitative: rispetto al predecessore F omette 230 versi e ne aggiunge 70. Sono tagli e aggiunte fatti con notevole perizia e competenza, tali da non alterare il senso generale della vicenda; se mai, i tagli contribuiscono ad accelerare l'azione, mentre le aggiunte rendono certi momenti dell'intreccio più comprensibili. Si è così pensato persuasivamente a un revisore autorevole come l'autore stesso, e quindi a F come alla riproduzione della copia, questa sì *true and perfect* nei limiti dell'editoria secentesca, che la compagnia aveva adottato per le sue recite nel corso degli anni.

### *Le fonti e i loro generi*

Nella ricerca di trame capaci di soddisfare un pubblico sempre attirato da spettacoli cruenti e sensazionali, i drammaturghi elisabettiani si rivolsero al genere della vendetta, che prevedeva grandi carneficine finali. Tragedie di quel tipo avevano preso piede fin dagli anni '60 del Cinquecento, con Seneca come ammirato capostipite. Jasper Heywood, Thomas Kyd e altri ne erano stati i divulgatori. Kyd si era rifatto al primo soliloquio di Atreo nel *Tieste* – “Ignave, iners, enervis...” (176-180) – quando, in *The Spanish Tragedy* (III, 7, 68-69; 12, 6-20; 13, 1-44; 95-107), il protagonista Hieronimo si rimprovera di chiacchierare invece di eseguire la propria urgente vendetta:

precorreva così il monologo in cui Amleto si avvilisce per una simile colpa: “Oh, che miserabile mascalzone sono io!” ecc. (II, 2, 527 sgg.). Motivi come il fantasma che sollecita di essere vendicato – in Kyd un figlio che ossessiona il padre, in Shakespeare un padre che ossessiona il figlio; la follia che serve al vendicatore per coprire i propri piani di vendetta; le sue meditazioni sul suicidio; la recita che svela una verità scandalosa ignota ai personaggi; e, non ultimo, la crisi della comunicazione fra di loro: sono elementi che trascorrono da un testo all’altro, e di sicuro richiamo per platee mai sazie di brividi e raccapricci.

Shakespeare si sarebbe valso di fonti plurime di ascendenza italiana per varie sue opere. Per l’*Amleto* ha trovato invece un modello traboccante di sanguinose faide fra famiglie reali nelle *Danorum Regum Heroumque Historiae*, compilate nel secolo XII dal Grammatico Sassone e riscritte da François de Belleforest nelle popolari *Histoires tragiques* (1570): fra queste, la vicenda del principe Amlethus che prepara la vendetta per l’uccisione del padre da parte dello zio, fingendosi pazzo – a sua volta una possibile reminiscenza della leggenda latina di Lucio Giunio Bruto, che cacciò da Roma i Tarquini dopo lo stupro di Lucrezia. Contro Amlethus complottano il re e i cortigiani, che spingono una compagna d’infanzia a sedurlo, poi fanno spiare un suo incontro con la madre. Lui uccide lo spione, lo fa a pezzi e lo getta nella fogna a nutrire i maiali. Lo zio fellone lo manda in Inghilterra con due accompagnatori, latori dell’ordine di ucciderlo. Amlethus fa sì che la sentenza di morte colpisca gli accompagnatori invece che lui, poi sposa la figlia del re inglese, ritorna in Danimarca, continua a fingersi pazzo finché non riesce a uccidere il re con la spada del padre. Il popolo lo applaude nuovo re.

Belleforest aveva ripreso la storia di Amleth con aggiunte di ordine moralistico per quanto riguarda la liceità della vendetta, psicologico per quanto riguarda il protagonista, e di condanna della regina fedifraga; ma restano esclusivamente shakespeariani i motivi interni ed i momenti salienti dello spettacolo, lo Spettro e la compagnia degli attori, il teatro nel teatro e la follia e morte di Ofelia, Laerte e Fortebraccio come Amleto vendicatori del padre; e resta shakespeariana soprattutto l'umanità profonda e complessa attribuita al protagonista, quell'impronta di un "malinconico" distacco che enormemente lo distanzia dal tipo tradizionale del vendicatore. L'esitazione ad agire e il lacerante scavo nella propria coscienza restano gli aspetti che più lo distanziano da un archetipo ormai esausto.

Un'altra possibile fonte, non documentata, è la storia di derivazione italiana – così Amleto la definisce – che fornisce il canovaccio del dramma nel dramma. Alcune coincidenze fanno pensare all'uccisione nel 1538 di Francesco Maria della Rovere duca di Urbino, si disse per effetto di un veleno che gli venne versato nell'orecchio mentre dormiva, da un agente del marchese Luigi Gonzaga. Così, un po' pasticciata nei nomi, la storia diventava *L'assassinio di Gonzago*, che traspone le leggende feroci delle corti rinascimentali italiane a quelle non meno feroci delle corti nordiche medievali.

E altri, forse più fugaci ma non meno penetranti, spunti Shakespeare li derivava dalle sue svariate letture, dai maggiori classici ai contemporanei come Michel de Montaigne, i cui *Saggi* erano stati pubblicati in Francia dal 1580, e in Inghilterra nel 1603.

### *La vicenda*

L'azione si apre *in medias res*, in un'ora notturna, con l'apparizione dello spettro del vecchio re Amleto, che rivela al principe suo figlio – Amleto anche lui – di essere stato ucciso dal fratello Claudio, ora sposo della vedova, la regina Gertrude. Amleto si dispera per la perdita del padre e l'indifferenza della madre (I, 1-5), e dà presto segni di squilibrio: dopo avere riservato le sue attenzioni a Ofelia, figlia del cortigiano Polonio, ora la spaventa con comportamenti strambi. Lo sconcerto regna a corte: Polonio assicura che il principe ha perduto la testa per Ofelia, mentre la coppia reale affida a Rosencrantz e Guildenstern, antichi compagni di Amleto, il compito di venire a capo delle sue stranezze. Arriva a Elsinore una compagnia di teatranti; il primo attore si commuove recitando una scena patetica, ciò che scatena Amleto contro se stesso: una finzione ha prodotto più passione in un estraneo di quanta lui non sia in grado di mettere nella sua vendetta (II, 1-2). In un secondo soliloquio medita il suicidio, quindi allestisce per la corte la rappresentazione di un dramma in cui un re viene ucciso dal fratello. Claudio, alterato, abbandona la sala: il teatro ha colpito nel segno, confermando Amleto nei suoi propositi di vendetta. Claudio intanto ammette, pregando, il suo delitto, e il principe, che lo osserva di nascosto, trattiene la spada: non vuole mandarlo al Creatore in un momento favorevole per la sua anima. Ma di fronte alla madre non si trattiene, la accusa di insensibilità e adulterio, poi avverte che qualcuno li sta spiando, e trafigge Polonio nascosto dietro un arazzo (III, 1-4). Gli eventi precipitano: Claudio decide di inviare il principe e i suoi amici di un tempo in Inghilterra, dove Amleto dovrà essere immediatamente giustiziato. Ma la macchinazione non

riesce: Amleto ha fatto sì che la sentenza di morte colpisse i suoi compagni di viaggio invece che lui, e annuncia il suo ritorno. Intanto Ofelia è sprofondata in una follia vera, che infiamma suo fratello Laerte già colpito dalla morte del padre; il re indica Amleto come responsabile di ambedue le disgrazie (IV, 1-7). E Amleto, appena tornato in patria, incontra il funerale della sua antica amata, morta nel frattempo; e in esso un Laerte che a sua volta vuole vendetta, e lo sfida a duello, avendo combinato con Claudio di ungere la spada con un veleno mortale (non contento, il re prepara anche una coppa avvelenata). Nel corso dello scontro le spade vengono scambiate, e sia Amleto che Laerte sono feriti mortalmente: alla rivelazione del tradimento Amleto uccide Claudio, mentre Gertrude beve dalla coppa di veleno e muore. La tragedia si conclude con l'arrivo di Fortebraccio a capo dell'esercito norvegese: a lui, figlio dell'antico rivale del padre, Amleto spirando lascia il suo regno, e a Orazio il compito di raccontare "gli atti carnali e sanguinosi" che si sono susseguiti in questa storia (V, 1-2).

### *Prospettive critiche: Amleto mito della modernità*

La critica del Novecento appare concorde su un punto: il personaggio di Amleto rappresenta una soggettività nuova, introspettiva, lontana dall'eroismo monocorde che possedeva nelle fonti, e quindi da qualsiasi tipicità e fissità precostituita, e, come si è detto, fuori dagli schemi del genere di vendetta: "una frontiera della coscienza che deve ancora essere superata" (Bloom). Come attesta la formidabile storia della sua ricezione pubblicata da Margreta De Grazia, si tratta di una qualità emersa solo

con l'Illuminismo, maturata nel Romanticismo, e ribadita di giorno in giorno nella nostra contemporaneità. Vi convergono analisi pur fortemente differenziate, basate sullo studio dei personaggi (Bradley), sugli elementi formali (Wilson, Knight) e semiotici, sia testuali che scenici (Serpieri, Elam), sull'immaginario e sull'inconscio collettivo, “traducendo in termini consapevoli ciò che doveva rimanere inconsapevole nella mente di Amleto” (Freud), e, in dipendenza da quest'ultimo assunto, sul tormento subconscio che lavora sotto la crosta dei discorsi del personaggio (Eliot, Jones, Green, Kerrigan, Adelman, Fusini), sullo sfondo storico-culturale (Jardine), spesso antropologicamente articolato (Greenblatt, Sinfield, Halpern), sull'instabilità del testo e sulla decostruzione della tradizione critica (Hawkes 1986, Sinfield, Ryan), sul carattere puramente teatrale, anti-realistico, non-soggettivo del protagonista (Grady), sull'esitazione “amletica” come “attesa senza orizzonte” per il ritorno di una giustizia alternativa a quella globalizzata del liberalismo (Derrida), sulla “relazione fra tragedia del desiderio ed esigenze del lutto” cui viene sottratta la mediazione del rito, “valore dominante nel pensiero contemporaneo” (Lacan). Conclusione: “Amleto rimane proletticamente intonato al presente più vicino a noi” (De Grazia; cfr. Hawkes 2002). Non che le funzioni testuali più discusse – le esitazioni e i dubbi, il “pensar doppio” del principe danese – fossero un'invenzione di Shakespeare: Montaigne li aveva innalzati a simboli della propria più intima identità (Ellrodt, Grady). Ma una cosa era la materia grezza che il drammaturgo utilizzava per i suoi intrecci, e una cosa tutta diversa sono i risultati della sua elaborazione. Lo stesso genere del dramma viene sospinto verso una “forma metamitica [...] che in

sé contiene il formarsi del programma e il farsi dell'opera” (Bigliuzzi).

Tradizione accettata, tradizione trasformata: a distinguere queste due articolazioni del discorso shakespeariano interviene quello che in passato si concepiva come il “genio” dell'autore, e che la modernità – e in parte la post-modernità, comunque matrice di altre svolte – ha più moderatamente chiamato uso speciale, anzi specialissimo del linguaggio, scenico e poetico. Un linguaggio che aggiunge emozione ad emozione, ma che sa anche sottrarre, creare pause, aspettative senza esito, interrogativi senza risposta – insomma, che crea nello spettatore l'impressione di essere lui stesso parte dell'azione, con i propri sentimenti, i propri scatti di energia, i propri dubbi, in un tutto esposto ai piccoli e ai grandi mutamenti della vita.

“Ci sono più cose in cielo e in terra di quante ne sogni la tua filosofia, Orazio” (I, 5, 168). Erano vertiginosi e sorprendenti accostamenti come questo, fra la limitatezza del sapere umano e l'infinità del cosmo, a far respirare in grande la cultura del tardo Rinascimento: un'età fondata sulla facoltà quasi illimitata di creare analogie e corrispondenze fra le varie categorie e le più minute suddivisioni del creato, ciò che non poneva confini alle più ardite figure retoriche, ai paragoni, alle metafore, alle metonimie, anzi che sollecitava continui, liberi sconfinamenti; un sistema questo che il sapere scientifico ha messo per sempre tra parentesi, ma che sopravvive in quell'organo speciale dell'umanità che è la memoria poetica. Ed è vero che le testimonianze maggiori – e più velenose – sull'inventiva dei drammaturghi elisabettiani venivano da contem-

poranei a loro avversi come i religiosi puritani, che nello stile analogico individuavano la punta di diamante della retorica profana e della fantasia figurale, ivi compreso il travestimento sulla scena, e tutte le possibili operazioni di allegorizzazione e di mitografia paganeggiante che il teatro usava a piene mani.

La forza più vera dell'invenzione shakespeariana sta nella sofisticazione che il suo verso, il pentametro, aveva raggiunto proprio nel momento di affrontare la composizione di *Amleto*. Il *blank verse* elisabettiano si era evoluto prima di lui, grazie soprattutto a Kyd e Marlowe, diventando uno strumento adattissimo alla recitazione, flessibile nei saliscendi dei giambi, ricco di cadenze variabili e forte di un ritmo sostenuto come per emozione personale, e coralmemente assecondato da un pubblico entusiasta; ma nessuno come Shakespeare sarebbe riuscito a modularlo secondo le esigenze di una quanto mai nuova, viva caratterizzazione. Il famoso monologo sul suicidio, con i suoi trasalimenti improvvisi e le sue esitazioni, le fila del discorso spezzate, i dubbi irrisolti, le mutevoli scansioni, gli imprevedibili cambi di passo, è l'esempio di una inarrivabile originalità: *To be, or not to be: that is the question...* (III, 1, 58 sgg.) dove la forma della disputa accademica si trasforma in una confessione privata paradossalmente resa in pubblico, coinvolgendo un uditorio che mai fino allora aveva sperimentato una così intensa sintonia fra la sequenza ritmica e le proprie reazioni. Oltre ai concetti, a produrre significato qui sono le variazioni foniche e metriche, la precisa cerniera che allaccia il suono al significato.

Ma, come ha notato tutta la critica maggiore dopo Freud, *Amleto* è difficile da inquadrare, da scoprire anche per chi lo ama e accompagna, per chi lo odia e tradisce (ma

la “difficoltà”, suggerisce Hugh Grady, consiste nel suo essere “personalità umana non essenzialista, anti-sostantiva”, quindi personaggio che si risolve nella *performance*). Lui stesso si dichiara indecifrabile per i suoi più temibili inquisitori, gli “amici” Rosencrantz e Guildenstern, che vorrebbero “suonarlo come un flauto”: “Guardate che cosa ignobile voi due fate di me! Voi vorreste suonarmi, vorreste pretendere di conoscere i miei fori, vorreste penetrare nel cuore del mio mistero...” (III, 2, 334-340).

Più lo si osserva e più Amleto appare sfuggente, ma questo diventa il modo di far vivere una personalità, di complicarla con mille riflessi e sfaccettature, sempre più lontane dalla monocromia dei protagonisti tragici a lui contemporanei: un soggetto liminare, principe tragico e buffone impertinente, vendicatore imperioso e “inerte perdigiorno”, campione di virilità dalle profonde rifrazioni femminili (come dimostrano i successi in quel ruolo di grandi attrici come Sarah Siddons, Sarah Bernhardt, Asta Nielsen, Angela Winkler). Un “mistero” dilagante, che adotta la follia come strumento di occultamento di sé e di rivelazione degli altri. Facendosi scudo della sua *antic disposition* (I, 5, 173) Amleto si sottrae per qualche vitale momento alle logiche della vita di corte, per prevenire le mosse degli altri e perseguire la sua oscura missione. Ma la finzione non ottiene conoscenza senza provocare dolore: la prima vittima dello stratagemma è chi si sente a lui legata, Ofelia, e nella follia cade senza infingimenti, fino a morirne. Troviamo così una follia finta e mirata, una recita che va al di là di se stessa per mettere a nudo tutto “il marcio” della corte di Danimarca, e per implicazione delle corti di tutta Europa; e troviamo insieme una seconda follia, che non pretende né nasconde nulla, che non cerca

nessuna verità, ma che della verità diventa testimonianza suprema rimanendo chiusa nel proprio intimo, nell'umiliazione e perdita personale, esponendo tutta se stessa allo sguardo del mondo: una condanna senza scampo, perché a subirla è una donna.

Amleto e Ofelia, il pazzo finto e la vera pazza, si confrontano e definiscono a vicenda, offrono insieme quasi una casistica delle follie indotte dalla negazione dell'amore che corrompe la corte rinascimentale. Non è questa la follia dell'*Elogio* erasmiano, che ironicamente si presenta come forma particolare di una sostanza molto generale e diffusa, alla quale noi diamo spesso il nome del suo contrario, la sanità mentale; e non è la follia che altrettanto ironicamente invade Orlando, l'orgoglioso paladino della Cristianità, quando scopre che la principessa amata si è congiunta con un soldato semplice, e per giunta marocchino; né si tratta della follia della cultura popolare, per la quale la figura del folle non era codificata nei termini moderni, come pericolo sociale, "da rinchiudere", ma se mai da rispettare come misticamente ispirata. Quella dell'*Amleto* è la follia che secondo Michel Foucault si presenta per la prima volta come discorso critico (*Storia della follia nell'età classica*, 1963): manipolando quel concetto Shakespeare e i suoi contemporanei potevano sconvolgere gli stereotipi dell'ideologia corrente, per penetrare in una sfera più profonda della ragione comune, fuori del suo ordine normale e dentro un ordine superiore. Attraverso la follia essi interrogavano la civiltà da un punto di vista opposto e rovesciato rispetto a quello usuale, partendo da un punto di vista nuovo e unico nella sua radicalità.

Perde qui ogni cogenza la sistemazione aristotelica ripresa da tutta la teoria drammaturgica rinascimentale, e da quel-

la neoclassica allora agli albori, che voleva l'azione (*mythos*) più importante del carattere (*ethos*): perde coerenza perché il senso del tragico riguarda ora un inedito, e tutto moderno, scollamento fra l'espressione e i codici sociali che ne erano la sostanza, e ne addossa il tormento al soggetto. È questa scoperta di un vuoto che si è aperto nella comunicazione a illuminare la scena memorabile in cui Laerte apprende dalla vaneggiante Ofelia della distruzione della loro famiglia: intonando la canzone dell'arcolajo, divagando sul rosmarino e le viole, Ofelia parla alle orecchie del fratello della morte di Polonio, delle responsabilità di Amleto, della spogliazione da lei subita come donna. "Un nulla – è il commento di Laerte – che dice tutto" (IV, 5, 172). Il "tutto" di Laerte, il pieno del significato tragico, si realizza nel "nulla" di Ofelia, il significante vuoto – e si pensi a quanta strada separi queste frasi dal sermoneggiare dei drammi precedenti. È come se soltanto la dispersione del senso potesse esprimere la loro tragedia. I sentimenti – il dolore di chi come Ofelia non è più nulla al di fuori dei ruoli tradizionali di figlia e di moglie, che il dramma ha negati – hanno perso contatto con i segni esteriori della morte, dell'intrigo di corte e dello scandalo. Ma è proprio questa frattura a rendere tanto più intenso e vertiginoso il senso della rovina: è proprio dall'oscurarsi dei codici che muove il percorso tragico. Nell'abbandonare a sé la parola come puro segno svuotato, Shakespeare sapeva di riempirla della sua massima illusorietà, e quindi della sua massima efficacia. E la distanza che separa la parola del dramma dall'affettazione di una "età indegna" si chiarisce nella formula sprezzante ed eversiva che Amleto, parlando a Orazio, riserva al linguaggio cortigiano di Osric, e di tutti coloro che adoperano il "repertorio schiumoso" dell'ossequio ai potenti (V, 2, 153).

È dunque una cultura arrivata al suo culmine e ormai insidiata da nuovi saperi e nuove retoriche a dare sostanza ed energia al linguaggio drammatico, collocandolo sul discrimine fra un passato di ricchezza fino in fondo vissuta – e per questo ormai sentita come fragile – e un futuro di sempre più elaborato scandaglio nella psicologia individuale. Quello che nel Rinascimento si configura come vertice estremo di civiltà, per noi diventa la radice di un mito che travalica ogni condizionamento storico, un mito moderno che prende vita dal rito del teatro. Torniamo allora al nostro inizio, al compito che Amleto affida all'unico amico fedele, a Orazio:

Orazio, sto morendo. [...] A voi che pallidi e tremanti seguite questi eventi, che a questi atti assistete muti, se solo avessi tempo – poiché la morte è un duro gendarme, che non molla la presa – oh, vi potrei dire – ma lasciamo perdere. Orazio, io muoio e tu vivi. Racconta tu, come si deve, di me e della mia causa, a chi vorrà sapere ... (V, 2, 285-291).

Si noti come quel “voi” comprenda il pubblico che gremisce il teatro non meno che i personaggi presenti sulla scena; e si ponga attenzione alla scelta delle parole, la dignità dei sentimenti unita alla eccentricità delle immagini, in quel congedo che chiede all'amico, in modo così commovente, di “separarsi dalla felicità per qualche tempo”, per “respirare il dolore di questo mondo crudele”, e finalmente per “raccontare la sua storia”. Ciò che cruccia Amleto è che le cose rimangano come sono, sconosciute al mondo incredulo: è il destino di ogni episodio storico, di ogni vi-

ta che non venga raccontata. Solo l'arte della narrazione può squarciare il velo dell'incognito, può fondare la vera trasparenza. Costruendo la tragedia come un percorso circolare, che comincia e finisce con il racconto che ne illustra la storia, Shakespeare sapeva di creare un mito per la modernità.

### *La fortuna sulle scene e sullo schermo*

Sulle rappresentazioni dell'*Amleto* si può fondare la storia della recitazione nei teatri dell'Occidente. Shakespeare stesso ne aveva dettato le regole con la famosa esortazione agli attori convenuti a Elsinore: "Che l'azione si adatti alla parola, la parola all'azione" (III, 2, 17-18). Era un programma rivoluzionario, se pensiamo al difficile rapporto fra parola e azione (o gesto, mimica) che era prevalso nel teatro religioso medievale, e prevaleva ancora nel teatro popolare del tempo, molto incline a impartire lezioni edificanti *per exempla*. Nulla possiamo dire su come fosse recitato *l'Amleto* nelle prime rappresentazioni avvenute, come avvertiva il frontespizio del primo in-quarto, "nella città di Londra, nelle Università di Cambridge e Oxford e altrove". La parte principale doveva essere affidata a Richard Burbage, il primattore della compagnia, e quella dello Spettro a Shakespeare. Testimonianze più esotiche ci giungono da... una nave inglese ancorata al largo della costa dell'africana Sierra Leone (!), a bordo della quale la tragedia venne recitata nel 1607; o dalla Germania, dove un dramma poi chiamato *Der bestrafe Brudermord* venne allestito forse addirittura nel 1603-1604.

Dopo la riapertura dei teatri e la Restaurazione della monarchia nel 1660 si delinea una scansione della nostra storia

in tre fasi distinte: la prima, fino agli inizi del Settecento, che aveva come preoccupazione principale la questione del testo da adattare ai gusti del pubblico e alle esigenze di una scena rinnovata, la seconda protratta per almeno due secoli e incentrata sulle figure dei protagonisti, e una terza, dagli inizi del Novecento, dominata invece dai registi e da nuove teorie di drammaturgia. *Amleto* divenne il banco di prova per ognuna di queste fasi. Sostenuta da un successo sempre più vasto, la tragedia non incappò nelle ridicole revisioni subite per più di un secolo da altri testi shakespeariani, ma come questi venne abbondantemente ridotta e ritagliata sulla personalità degli interpreti. L'era dei mattatori iniziò con Thomas Betterton, che impersonò Amleto per una quarantina d'anni (1661-1709). Nel 1775 un visitatore straniero confermava la crescente popolarità del testo descrivendo un pubblico che "recita coralmemente 'To be or not to be' come se fosse il Padre nostro", e l'attore David Garrick maestoso sulla scena, "con le gambe divaricate ma senza perdere in dignità". Nella seconda parte del secolo prese corpo un principe "romantico", cioè ultrasensibile e malinconico, grazie soprattutto a John Philip Kemble: è la caratterizzazione "sentimentale" che G. B. Shaw avrebbe poi sarcasticamente demolito. Ancora nella temperie romantica, ma più nervosa e sconnessa, l'interpretazione di Edmund Kean, che inaugurava il famigerato *crawl*, ossia lo strisciare di Amleto per terra mentre osserva le reazioni del re Claudio durante il dramma nel dramma. Altri Amleti memorabili furono l'intellettuale ombroso di Edwin Booth di fronte alle platee americane della seconda metà dell'Ottocento, e quello frenetico di Henry Irving che durante la recita dell'*Assassinio di Gonzago* addentava il ventaglio di Ofelia fino a distruggerlo. Non poche, e alcune

meritevoli, le interpretazioni di Amleto da parte di attrici, che abbiamo ricordato più sopra.

In Europa la diffusione delle traduzioni fu costante dal Settecento in poi: a ragione una ricerca italiana diretta da Laura Caretti si intitola *Il teatro del personaggio* (1979), perché da noi la centralità dei primi attori fu particolarmente marcata, con Ernesto Rossi (ammirato da Stanislavskij) e Tommaso Salvini fra i maggiori nella seconda metà dell'Ottocento – un modello, il loro, che possiamo dire non ci abbia del tutto lasciato ancora ai giorni nostri. Lo spazio consentito non permette altro che un arido elenco, da cui sarebbe impossibile escludere Ruggero Ruggeri, Ermete Zacconi, Renzo Ricci, Memo Benassi, per finire con le memorie ancora fresche di Vittorio Gassman nel dopoguerra e Kim Rossi Stuart alla fine del secolo scorso. In Inghilterra, già alla fine dell'Ottocento i registi ingaggiano la loro battaglia per sostituire gli attori nel ruolo di maggiori interpreti della tragedia, riducendoli tra l'altro – era il credo di Edward Gordon Craig – “a semplici marionette”. Lo stesso Craig inaugura una nova concezione “simbolista” della scena, allestendo insieme a Constantin Stanislavskij a Mosca un mitico *Amleto* nel 1911. Il primo in abiti moderni è Colin Keith-Johnston diretto da Barry Jackson e H. K. Ayliff nel 1925. Poi la lezione della modernità viene fatta propria da una schiera sempre più folta di registi-attori quali John Gielgud, Laurence Olivier e, più vicino a noi, Mark Rylance. Olivier, sotto la direzione di Tyrone Guthrie, nel 1937 è un Amleto freudianamente attivo ed energico ma macerato dal complesso di Edipo – una figura poi trasposta in un film del 1948, che la fissa nella memoria di tutta una generazione. Non molto diverso l'Amleto di Kenneth Branagh (il film è del 1996, e

sfrutta sontuosamente il colore e la fotografia molto “di maniera” di Alex Thomson); nel 2000 Rylance dirige e recita un Amleto sempre in bilico fra finta follia e isterica depressione.

Numerose le svolte interpretative effettuate da registi non inglesi, spesso indotti all'ironia e alla provocazione iconoclasta: ricordiamo Carmelo Bene – che dirà “L'Amleto io non l'ho mai ‘fatto’, l'ho sempre ‘disfatto’” – , Grigorij Kozintsev e Jurij Ljubimov interpreti di due momenti diversi della cultura russa; Heiner Müller con *Die Hamletmaschine* (1978); Yukio Ninagawa, Daniel Mesguich, Eimuntas Nekrosius, Peter Zadek, Michael Almereyda con il film *Hamlet 2000*, Valter Malosti...

FRANCO MARENCO

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### *Fonti*

G. BULLOUGH (cur.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, VII, *Major Tragedies*, London, Routledge & Kegan Paul; New York, Columbia U. P., 1973; L. KOCH e M. A. CIPOLLA (cur.), *SASSONE GRAMMATICO, Gesta dei re e degli eroi danesi*, Torino, Einaudi, 1993.

### *Letteratura critica*

Fra le maggiori edizioni inglesi e americane segnaliamo quelle a cura di T. J. B. SPENCER, Penguin, 1980; H. JENKINS, Arden, 1982; P. EDWARDS, Cambridge, 1985; G. R. HIBBARD, Oxford, 1987; G. HOLDERNESS e B. LOUGHREY, Harvester, 1992; S. GREENBLATT, W. COHEN, J. E. HOWARD, K. E. MAUS, Norton, 1997; A. THOMPSON e N. TAYLOR, Arden, 2006; e ID., *The Texts of 1603 and 1623*, Arden, 2006. Fra le italiane segnaliamo quelle a cura di G. BALDINI, Rizzoli, 1963; A. MEO, Garzanti, 1974; E. MONTALE e G. MELCHIORI, Mondadori, 1976; A. SERPIERI, Feltrinelli, 1980 e Marsilio, 1997; ID., *Il primo Amleto*, Marsilio, 1997; A. LOMBARDO, Feltrinelli, 1995; P. BERTINETTI e M. MOSCA BONSIGNORE, Einaudi, 2005; K. ELAM (trad. BALDINI), Rizzoli, 2006; C. GARBOLI, C. CECCHI, L. DESIDERI, Einaudi, 2009.

J. ADELMAN, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays*, New York-London, Routledge, 1992; G. BARTALOTTA, *Amleto in Italia nel No-*

vecento, Bari, Adriatica, 1986; C. BELSEY, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, London-New York, 1985; S. BIGLIAZZI, *Oltre il genere. Amleto tra scena e racconto*, Alessandria, Dell'Orso, 2001; H. BLOOM, "Hamlet". *Poem Unlimited*, New York, Riverhead, 2003; A. C. BRADLEY, *La tragedia di Shakespeare* (1904), Milano, Rizzoli, 2002; M. DEL SAPIO GARBERO (cur.) *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Venezia, Marsilio 2002; M. DE GRAZIA, *Hamlet without Hamlet*, Cambridge, Cambridge U. P., 2007; J. DERRIDA, *Spettri di Marx* (1993), Milano, Cortina, 1994; M. DOMENICHELLI, *Il limite dell'ombra. Le figure della soglia nel teatro inglese fra Cinque e Seicento*, Milano, Franco Angeli, 1994; J. DRAKAKIS (cur.), *Shakespearean Tragedy*, London, Longman, 1992; T. S. ELIOT, *Amleto* (1919) in *Saggi elisabettiani*, Milano, Bompiani, 1947; R. ELLRODT, "Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare", *Shakespeare Survey*, 28, 1975; R. A. FOAKES, *Hamlet versus Lear. Cultural Politics and Shakespeare's Art*, Cambridge, Cambridge U. P., 1993; S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni* (1899), Torino, Bollati Boringheri, 1985; N. FUSINI, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010; H. GATTI, *Shakespeare nei teatro milanesi dell'800*, Bari, Adriatica, 1968; V. GENTILI, *La recita della follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1978; H. GRADY, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne. Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford, Oxford U. P., 2002; A. GREEN, *Amleto e Amleto* (1982), Roma, Borla, 1991; S. GREENBLATT, *Amleto in Purgatorio. Figure dell'aldilà* (2001), Roma, Carocci, 2002; T. HAWKES, 'Telmah', in *That Shakespearian Rag*.

*Essays on a Critical Process*, London, Methuen, 1986; ID., *Shakespeare in the Present*, London-New York, Routledge, 2002; E. A. J. HONIGMANN, *Shakespeare. Seven Tragedies Revisited*, Basingstoke-New York, Palgrave, 2002; M. JACOB, *L'Hamletisme*, in *Art poetique*, Paris, Emile-Paul Frères, 1922; L. JARDINE, *Reading Shakesperare Historically*, London, Routledge, 1996; EMRYS JONES, *The Origins of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1977; ERNEST JONES, *Hamlet and Oedipus*, New York, Norton, 1949; W. KERRIGAN, *Hamlet's Perfection*, Baltimore-London, Johns Hopkins U. P., 1996; C. S. KIEFER, *The Myth and Madness of Ophelia*, Washington U. P., Seattle 2002; R. KNOWLES, "Hamlet and counter-humanism", *Renaissance Quarterly*, 52, 1999, pp. 1046-1069; J. LACAN, "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet" (1959), in S. FELMAN (cur.), *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore-London, Johns Hopkins U. P., 1977; J. LAFORGUE, *Moralités légendaires* (1887), in *Oeuvres complètes*, Paris, L'age D'homme, 2000; S. MALLARMÉ, *Hamlet* (1886), in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945; A. MARZOLA, *L'impossibile puritanesimo di Amleto*, Ravenna, Longo, 1985; K. E. MAUS, *Inwardness and Theater in the English Renaissance*, London-Chicago, Chicago U. P., 1995; G. MELCHIORI, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza, 1994; P. PARKER e G. HARTMAN (cur.), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York-London, Methuen, 1985; F. RICORDI, *Shakespeare filosofo dell'essere*, Milano, Mimesis, 2011; K. RYAN, *Shakespeare*, Basingstoke, Palgrave, 2002<sup>3</sup>; A. SERPIERI (cur.), *Shakespeare, la nostalgia dell'essere*, Parma, Pratiche, 1985; A. SINFIELD, *Literature in Protestant England, 1560-1660*, London-Canberra,

Croom Helm, 1983; B. O. STATES, *Hamlet and the Concept of Character*, Baltimore-London, Johns Hopkins U. P., 1992; M. TEMPERA (cur.), *Hamlet dal testo alla scena*, Bologna, Clueb, 1990; J. D. WILSON, *What happens in Hamlet*, Cambridge, Cambridge U. P., 1935; R. WILSON, *Secret Shakespeare. Studies in Theatre, Religion and Resistance*, Manchester, Manchester U. P., 2004.



# THE TRAGEDY OF HAMLET, PRINCE OF DENMARK

## THE PERSONS OF THE PLAY

GHOST of Hamlet, the late King of Denmark

KING CLAUDIUS, his brother

QUEEN GERTRUDE of Denmark, widow of King Hamlet, now wife of Claudius

Prince HAMLET, son of King Hamlet and Queen Gertrude

POLONIUS, a lord

LAERTES, son of Polonius

OPHELIA, daughter of Polonius

REYNALDO, servant of Polonius

HORATIO

ROSENCRANTZ

GUILDENSTERN



friends of Prince Hamlet

FRANCISCO

BARNARDO

MARCELLUS



soldiers

VALTEMAND

CORNELIUS

OSRIC

GENTLEMEN

A SAILOR

Two CLOWNS, a gravedigger and his companion

A PRIEST

FORTINBRAS, Prince of Norway

A CAPTAIN in his army

AMBASSADORS from England

PLAYERS, who play the parts of the Prologue, Player King, Player Queen, and Lucianus, in 'The Mousetrap'

Lords, messengers, attendants, guards, soldiers, followers of Laertes, sailors

### SIGLE

Q1: il primo in-quarto (1603);

Q2: il secondo in-quarto (1604);

Q3-5: ristampe di Q2 (1611, 1622, 1637);

F: l'in-folio (1623).

Il testo-guida di questa edizione è F, e il principale testo di confronto è Q2, tratto da un manoscritto imperfetto che ampliava ed emendava Q1, e a sua volta era ulteriormente emendato (e accorciato) in F: tracce testuali fanno pensare che questa sia la versione preparata per la messinscena. Per Gary Taylor, curatore del testo nell'ed. Oxford, F rappresenta una correzione, per mano dell'autore, dell'originale manoscritto imperfetto. La divisione in atti e scene, assente in Q2, è frutto della tradizione editoriale. Segnaliamo qui solo varianti con significati alternativi, non le didascalie di regia, comunque più volte rivedute. Una selezione di varianti rifiutate dall'ed. Oxford viene riportata fra le note al testo italiano, segnalate con un asterisco\*.

# LA TRAGEDIA DI AMLETO, PRINCIPE DI DANIMARCA

## PERSONAGGI

SPETTRO di Amleto, re di Danimarca morto da poco  
RE CLAUDIO, suo fratello  
GERTRUDE, regina di Danimarca, vedova di Amleto e ora moglie di Claudio  
Principe AMLETO, figlio di re Amleto e della regina Gertrude

VALTEMAND  
CORNELIO  
OSRIC

} courtiers

POLONIO, un nobile della corte  
LAERTE, figlio di Polonio  
OFELIA, figlia di Polonio  
REINALDO, servo di Polonio

GENTILUOMINI

ORAZIO  
ROSENCRANTZ  
GUILDENSTERN

} amici del principe Amleto

MARINAIO

Due BUFFONI, che impersonano il becchino e il suo aiutante

PRETE

FORTEBRACCIO, principe di Norvegia

CAPITANO dell'esercito norvegese

AMBASCIATORI inglesi

ATTORI che recitano le parti del Prologo, del Re, della Regina e di Luciano in "La trappola"

FRANCISCO  
BERNARDO  
MARCELLO

} soldati

Dignitari, messaggeri, attendenti, guardie, soldati, seguaci di Laerte, marinai

# ACT ONE

## ATTO PRIMO

**1.1**     *Enter Barnardo and Francisco, two sentinels,  
          at several doors*

BARNARDO

Who's there?

FRANCISCO

Nay, answer me. Stand and unfold yourself.

BARNARDO

Long live the King!

FRANCISCO

Barnardo?

BARNARDO

He.

FRANCISCO

You come most carefully upon your hour.

BARNARDO

'Tis now struck twelve. Get thee to bed, Francisco.

5

FRANCISCO

For this relief much thanks. 'Tis bitter cold,  
And I am sick at heart.

BARNARDO

Have you had quiet guard?

**I, 1**     *Entrano Bernardo e Francisco, due sentinelle,  
da due porte diverse*<sup>1</sup>

BERNARDO

Chi è là<sup>2</sup>?

FRANCISCO

No, rispondi tu a me. Fermati e dichiara chi sei<sup>3</sup>.

BERNARDO

Lunga vita al re!

FRANCISCO

Bernardo?

BERNARDO

Proprio io.

FRANCISCO

Arrivi puntuale alla tua ora!<sup>4</sup>

BERNARDO

È mezzanotte suonata. Vai a letto, Francisco.

FRANCISCO

Grazie per il cambio. Fa un freddo cane,  
e ho il cuore in tumulto.

BERNARDO

Tutto tranquillo?

1 Il testo lascia indovinare solo gradualmente le caratteristiche della scena, sugli spalti del castello reale di Elsinore in Danimarca, in piena notte. Le recite al Globe si svolgevano alla luce del giorno, lontano da qualsiasi nozione e pretesa di rappresentazione naturalistica. Si suppone che per indicare la notte gli attori portassero delle fiaccole.

2 Un incipit reso famoso soprattutto dai registi che l'hanno innalzato a falsariga del dramma. Nel 1996 Peter Brook l'ha adottato come titolo – *Qui est là?* – della sua produzione parigina, e nel 2000 lo ha spostato alla fine, in questo modo riaprendo la storia a sviluppi infiniti – per quella che è, peraltro, un'aspirazione propria di tutto il teatro shakespeariano.

3 Francisco è la sentinella di guardia, ed è lui a chiedere a Bernardo di identificarsi. Trapela in tutta la scena un senso di allarme, ansia (ribadita in I, 1, 11)

4 Forse, come la battuta a I, 1, 4, da dirsi con tono ironico.

FRANCISCO

Not a mouse stirring.

BARNARDO

Well, good night.

If you do meet Horatio and Marcellus,  
The rivals of my watch, bid them make haste.

10

*Enter Horatio and Marcellus*

FRANCISCO

I think I hear them. – Stand! Who’s there?

HORATIO

Friends to this ground.

MARCELLUS

And liegemen to the Dane.

FRANCISCO

Give you good night.

MARCELLUS

O farewell, honest soldier. Who hath relieved you?

FRANCISCO

Barnardo has my place. Give you good night. *Exit*

MARCELLUS

Holla, Barnardo!

15

BARNARDO

Say – what, is Horatio there?

HORATIO

A piece of him.

BARNARDO

Welcome, Horatio. Welcome, good Marcellus.

MARCELLUS

What, has this thing appeared again tonight?

BARNARDO I have seen nothing.

20

FRANCISCO

Non s'è mosso un topo.

BERNARDO

Bene, buona notte.

Se incontri Orazio e Marcello, i miei compagni di guardia, digli di spicciarsi.

*Entrano Orazio e Marcello*

FRANCISCO

Mi pare di sentirli. – Fermi! Chi è là?

ORAZIO

Amici di questa terra.

MARCELLO

E sudditi del re danese.

FRANCISCO

Dal Signore, a voi una notte serena<sup>5</sup>.

MARCELLO

E a te, onesto soldato. Chi ti ha dato il cambio?

FRANCISCO

Bernardo mi ha sostituito. La buona notte a voi. *Esce*

MARCELLO

Ehilà, Bernardo!

BERNARDO

Parla – c'è Orazio là?

ORAZIO

Un pezzo di lui.

<sup>6</sup>BERNARDO Benvenuto, Orazio; e benvenuto, buon Marcello.

MARCELLO

Allora, è apparsa di nuovo stanotte – quella cosa?

BERNARDO

Io non ho visto nulla.

5 *Give you good night*: forma ellittica di una frase proverbiale, *[God] give...*

6 Il freddo riduce Orazio a un manichino disarticolato.

MARCELLUS

Horatio says 'tis but our fantasy,  
And will not let belief take hold of him  
Touching this dreaded sight twice seen of us.  
Therefore I have entreated him along  
With us to watch the minutes of this night, 25  
That if again this apparition come  
He may approve our eyes and speak to it.

HORATIO

Tush, tush, 'twill not appear.

BARNARDO

Sit down a while,  
And let us once again assail your ears,  
That are so fortified against our story, 30  
What we two nights have seen.

HORATIO

Well, sit we down,  
And let us hear Barnardo speak of this.

BARNARDO

Last night of all,  
When yon same star that's westward from the pole  
Had made his course t'illuminate that part of heaven 35  
Where now it burns, Marcellus and myself,  
The bell then beating one –

MARCELLO

Orazio dice che è tutta immaginazione, e si rifiuta di credere a questa visione terrificante che noi abbiamo visto due volte. Perciò l'ho pregato di venire con noi, a far la guardia ogni singolo minuto di questa notte; ché se l'apparizione dovesse tornare lui possa confermare ciò che abbiamo visto noi, e parlarle.

ORAZIO

Suvvia, non apparirà niente.

BERNARDO

Siedi<sup>7</sup> per un poco, e lascia che le tue orecchie<sup>8</sup>, così fortificate contro il nostro racconto, ancora una volta siano invase da quanto per due notti ci è capitato di vedere.

ORAZIO

Bene, sediamoci e ascoltiamo Bernardo, che ce ne parli.

BERNARDO

Proprio la scorsa notte, quando la stella<sup>9</sup> a occidente del polo aveva fatto il suo corso e illuminava quella stessa parte del cielo dove ora risplende, Marcello ed io, mentre la campana suonava l'una.

7 Non la postura più appropriata per delle sentinelle. I commentatori moderni visualizzano Bernardo e Orazio accovacciati, e Marcello in piedi a montare la guardia.

8 Uno dei frequenti riferimenti ad “assalti”, “attacchi”, “invasioni” dell'organo dell'udito, implicitamente connesso con le modalità dell'uccisione di Amleto padre.

9 Per la precisione con cui il testo individua questa stella “a occidente del polo”, gli astronomi moderni l'hanno identificata con una supernova, ovvero un'esplosione stellare dotata di grande energia, che effettivamente apparve nella costellazione di Cassiopea e venne osservata a Wittenberg nel 1572, e poi dall'astronomo danese Tycho Brahe. Cfr. D. W. Olson, M. S. Olson, R. L. Doescher, “The Stars of Hamlet”, in *Sky and Telescope*, nov. 1998, pp. 68-73.; e D. H. Levy, *The Sky in Early Modern English Literature. A Study of Allusion to Celestial Events in Elizabethan and Jacobean Writing, 1572-1620*, New York & London, Springer, 2011, cap. I.

*Enter the Ghost in complete armour, holding a  
truncheon, with his beaver up*

MARCELLUS

Peace, break thee off. Look where it comes again.

BARNARDO

In the same figure like the King that's dead.

MARCELLUS (*to Horatio*)

Thou art a scholar – speak to it, Horatio.

40

BARNARDO

Looks it not like the King? – Mark it, Horatio.

HORATIO

Most like. It harrows me with fear and wonder.

BARNARDO

It would be spoke to.

MARCELLUS

Question it, Horatio.

*Entra lo Spettro in armatura completa*<sup>10</sup>, con il bastone del  
*comando e la visiera alzata*<sup>11</sup>

MARCELLO

Zitto, taci. Guardalo, è tornato.

BERNARDO

Sembra proprio il re che è morto.

MARCELLO (*a Orazio*)

Tu che sei istruito<sup>12</sup> – parlagli, Orazio.

BERNARDO

Non assomiglia al re? – osservalo bene, Orazio.

ORAZIO

Eccome! Mi sento rimescolare<sup>13</sup> da paura e stupore.

BERNARDO

Vuole che gli si parli.

MARCELLO

Orazio, interrogalo.

10 Nella drammaturgia shakespeariana le armature collocano chi le indossa in un periodo storico passato, in contrasto con le più moderne uniformi indossate dagli altri personaggi – nell'Amleto, quelle militari delle sentinelle.

11 In *Spettri di Marx*, cap. 1, J. Derrida discute l'effetto visiera dell'apparizione dello Spettro (per cui "non vediamo chi ci guarda") in relazione a fenomeni economici e di contestazione nella contemporaneità.

12 Nella cultura elisabettiana la lingua appropriata a parlare con i fantasmi era il latino.

13 \* *Harrows*: (in Q1 *horrors*, in Q2 *borrowes*) prob. forma antica dello stesso verbo, ripreso dalla cultura agraria: "frantumare, rimescolare la terra con l'erpice". È una delle varianti degli in-quarto considerate non canoniche nell'ed. Oxford.