

RI-LEGGERE OPHELIA: DA “PAUVRE FOLLE” A EROINA FEMMINISTA

Francesca Di Blasio

Università di Trento

L'Ophelia shakespeariana rappresenta in molti modi l'archetipo della follia femminile in letteratura. Eroina di uno dei testi più canonizzati della cultura occidentale, *Hamlet*, Ophelia è la sfuggente espressione della femminilità del suo tempo, sospesa tra obblighi di genere e di casta e desiderio di affermazione, e alla sua pazzia si può attribuire proprio la funzione liberatoria dell'espressione del sé. La sua deviazione dal “senso comune”¹ è infatti deviazione dalle costrizioni di una ruolizzazione polarizzata propria della dominante maschile del suo tempo, e non solo; Ophelia devia dal “buon senso” di restare una donna sottomessa e reificata, e in questo esprime il proprio dissenso da individuo pensante, con i mezzi che ha a disposizione all'interno di una cultura patriarcale, vale a dire uscendo da una rassicurante convenzionalità verso una devianza dissidente e ‘indecifrabile’.

Trattiamo qui di un personaggio davvero molto noto, ma accade spesso che la tradizione di questo genere di figure le spogli delle loro evidenze testuali e le carichi al contrario di tratti e cliché che sviano o sfuggono dalla loro effettiva rappresentazione nell'originale. Così, per esempio, nel caso del personaggio Amleto si sovrappongono facilmente il soliloquio della prima scena del primo atto, quello del “to be or not to be”, per interderci (65-100)², con il momento in cui il principe prende tra le mani il teschio del “povero Yorick” nella quarta scena del quinto atto (80-85)³. I due episodi sono separati da due atti e una buona quantità di versi, ma nell'immaginario collettivo Amleto è il principe vestito di nero che recita il suo celeberrimo monologo di riflessione sul suicidio, e più estesamente sulla condizione umana, recando in mano il teschio.

¹ Nella premessa teorica al convegno *Escritoras y Escrituras Locas. Escritoras y Personajes Femeninos Cuestionando Las Normas* si cita Kant e la sua tesi per la quale la pazzia rappresenti la perdita del “senso comune”.

² “*Ham.* To be, or not to be: that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them? To die: to sleep; / No more; and, by a sleep to say we end / The heart-ache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to, 'tis a consummation / Devoutly to be wish'd. To die, to sleep; / To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub; / For in that sleep of death / What dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil, / Must give us pause. [...]” (III.1.65-78).

³ “*Ham.* Let me see. – [Takes the skull] – Alas! poor Yorick. I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy; he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chapfallen?” (V.4.80-85).

Similmente, Ophelia è, nell'immaginario comune, la dolce fanciulla innamorata dell'eroe Amleto su cui si sono accaniti con particolare pervicacia i molti pittori dell'Ottocento che, serialmente, ce la rendono con qualche passione per la botanica (di cui si hanno evidenze testuali) e per il bianco (di cui non si hanno evidenze testuali), e protagonista di una sorta di blandamente frivola lunaticità e di una romantica (nel senso più trito e meno letterario del termine) "morte per acqua". Nel dramma le cose sono un po' più complesse: Ophelia è un personaggio con una sua parabola evolutiva, un soggetto pensante e parlante, e la sua vicenda merita di essere ricostruita con più accuratezza e meno approssimazione.

Benché universalmente note, vale forse la pena di rinarrare brevemente le vicende di questo personaggio, sia perché, appunto, non si rischi di averne un'immagine troppo adulterata dai luoghi comuni della tradizione, sia perché ogni condensazione del testo è anche una sua riscrittura, come ben mostrano di sapere Tom Stoppard e Charles Marowitz, autori di due delle riscritture del dramma più interessanti del Ventesimo secolo, il *15 Minutes Hamlet* (1976) del primo, e i due *Hamlet* da 28 (1964) e 60 (1966) minuti del secondo. Ophelia è figlia di Polonius, il ciambellano alla corte di Elsinore, e sorella di Laertes, il giovane cavaliere che, per soddisfare la vendetta per la morte dello stesso Polonius, ucciso (probabilmente per errore) da Hamlet nella quarta scena del terzo atto, ferirà mortalmente il principe in conclusione del dramma. Nella terza scena del primo atto scopriamo che Hamlet ha mostrato dell'affetto per Ophelia, e sono proprio Polonius e Laertes, che nel dramma incarnano variamente la rigidità ottusa e conservatrice del codice tradizionale, maschile e cortigiano, a dissuaderla dall'incoraggiare il principe in tal senso. Quando Ophelia lo respinge, prestando così ascolto agli uomini della propria famiglia, e quando questi comincia a mostrare segni di squilibrio, Polonius si convince che proprio il rifiuto di sua figlia gli abbia provocato tale malessere. Hamlet ha nel frattempo ricevuto la richiesta di vendetta dal fantasma di suo padre, che gli chiede di far giustizia uccidendo l'usurpatore e assassino Claudius, che siede ora sul trono di Danimarca e si è unito in matrimonio con la vedova e madre di Hamlet, Gertrude. Al contrario di quanto Laertes farà senza esitazione nell'ultimo atto, vale a dire soddisfare il codice della vendetta, Hamlet per l'intero dramma resta dubbioso sul da farsi, al punto da scardinare un genere, quello della tragedia di vendetta, appunto, e inaugurare la letteratura moderna, fondata sul dubbio filosoficamente inteso (Locatelli, 1988). Ophelia compare in sole cinque scene del dramma, e dopo l'uccisione

accidentale del padre viene colta anch'ella da pazzia, che la condurrà, probabilmente suicida, alla morte per acqua del quarto atto.

Nella tragedia shakespeariana, Ophelia muore nel racconto dell'altra protagonista femminile del dramma, la regina Gertrude, e questa è una finezza testuale, tra le diverse di cui il personaggio può fregiarsi, oltre che un elemento interessante, se consideriamo la rilevanza che la tradizione della ricezione del personaggio ha attribuito a questo momento in cui, di fatto, il personaggio stesso *non* è in scena. Gertrude e Ophelia sono gli unici due personaggi femminili della tragedia, e un sottile filo rosso le lega, le oppone, le confonde addirittura, nella percezione del protagonista, e le esalta attraverso tutto il dramma. Il macrotesto shakespeariano ha suscitato prospettive molto diverse, se non antitetiche, nel suo rapporto con la critica femminista. Da un lato, ed è la corrente più nutrita, il Bardo è visto come il portavoce dell'ideologia maschile, chauvinista e patriarcale che relega i ruoli femminili a figure dimidiate e distorte, funzionali a sostenere le più maschiliste delle pratiche e delle teorie. Dall'altro, ed è la corrente più convicente, l'opera shakespeariana è considerata come talmente ricca dal punto di vista della rappresentazione di tutte le possibili sfumature dell'umano da includere anche quelle del femminile, che è forse tra i complimenti più lusinghieri che si possano fare al drammaturgo di Stratford (o al suo *ghost writer*).

Non ci soffermeremo qui a discutere dei grandi personaggi femminili che Shakespeare ci offre, di come Viola, Juliet, Lady Macbeth, Katherine, Desdemona, siano mirabili affreschi rinascimentali tanto e a volte anche più delle loro controparti maschili, poiché ciò trascende lo scopo del presente contributo, ma vale la pena spendere qualche parola sui due personaggi femminili di *Hamlet*, spesso confusi, come si accennava sopra, dalla mente distorta del principe, lunatico protagonista nel suo difficile rapporto con il femminile, ma le cui parabole sono invece ben delineate e distinte nel testo, e allo stesso tempo allusivamente intrecciate, come appunto nella scena del racconto della morte dell'una da parte dell'altra alla fine del quarto atto. Questa scena è peraltro speculare a quella, nella prima scena del secondo atto, in cui è Ophelia, in uno dei discorsi più corposi del suo generalmente laconico ruolo nella prima parte del dramma, a riportare a suo padre la notizia della incipiente pazzia di Amleto, dando così a Polonius l'occasione di credere che Amleto stesso sia "pazzo per amore":

Pol. How now, Ophelia! what's the matter?

Oph. Alas! my lord, I have been so affrighted.

Pol. With what, in the name of God?

Oph. 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 ancle;
 Pale as his shirt; his knees knocking each other;
 And with a look so piteous in purport
 As if he had been loosed out of hell
 To speak of horrors, he comes before me.
Pol. Mad for thy love?
Oph. My lord, I do not know;
 But truly I do fear it.
Pol. What said he?
Oph. 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 he would draw it. Long stay'd he so;
 At last, a little shaking of mine arm,
 And thrice his head thus waving up and down,
 He rais'd a sigh so piteous and profound
 That 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 turn'd,
 He seem'd to find his way without his eyes;
 For out o' doors he went without their help,
 And to the last bended their light on me. (II.1.84-112)

Gertrude e Ophelia sono in diversi modi legate nel testo, la regina mostra per lo più affetto per la giovane cortigiana attraverso tutta la tragedia e ci consegna il suo ultimo ritratto con toni di partecipazione e dolore sinceri. Ophelia cerca proprio Gertrude, mentre è in preda ai fantasmi della sua pazzia, e da questa sembra congedarsi con il suo "Goodbye ladies" (che echeggerà tre secoli più tardi nella "Partita di Scacchi" della *Waste Land* eliotiana (1923)), reiterato più volte nella quinta scena del quarto atto, l'ultima in cui l'eroina compare di persona, prima del racconto della sua morte da parte della regina nella settima scena del quarto atto, e prima del suo funerale in apertura del quinto.

Eppure, le due figure mettono in scena modelli profondamente diversi del femminile. Gertrude rappresenta infatti l'incarnazione di un destino che mai si sottrae a una dipendenza emotiva ed evenemenziale dagli uomini che la circondano; le sue scelte, le situazioni in cui si trova, la sua stessa morte, sono espressione e risultato delle scelte, delle situazioni e della morte degli uomini della sua vita, pur con cambiamenti di equilibrio e di 'alleanze', che oscillano tra l'amante e marito Claudius e il figlio Hamlet (non a caso personaggio edipico, per la critica psicanalitica classica). Ophelia, al contrario, benchè pazza, o proprio esprimendo attraverso la devianza della pazzia il proprio dissenso, rimane l'artefice di un *suo* destino, per quanto tragico; quanto a

questo, però, vale la pena ricordare che *siamo* dentro una tragedia, forse dentro *la* tragedia della modernità per antonomasia, e che un finale euforico non poteva neppure essere auspicato, in un testo in cui, in conclusione e piuttosto semplicemente, muoiono tutti (tranne, com'è noto, Horatio).

Ophelia dunque ha una sua voce, a dispetto del suo stretto rapporto con il 'nulla' e con il silenzio che si dipana nella prima parte del testo e in molta della tradizione critica relativa alla sua figura.

La sua apparizione nella terza scena del primo atto coincide con il suo essere vittima della pedagogia sessista e terroristica di suo fratello prima e di suo padre poi (Locatelli, 1988). Con Laertes, che la mette in guardia sul fatto che non può fidarsi delle profferte amorose di Amleto, – in quanto la ragion di stato potrebbe vanificarle, e lei, assecondandole, non potrebbe che perdere l'onore –, Ophelia riesce a controbattere dicendo al fratello che sì, l'ascolterà, ma che lui farà meglio a non parlar bene e poi razzolare male:

Oph. I shall th' 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 puff'd and reckless libertine,
Himself the primrose path of dalliance treads,
And recks not his own rede. (I.3.50-55)

Di lì a poco, quando suo padre la tormenta e la mette in guardia con argomentazioni simili a quelle del figlio, aggravate dallo spettro della supposta vacuità volubile, interessata e 'ormonale' dei sentimenti del principe, la fanciulla non osa controbattere e si limita a rispondere con un laconico "I shall obey, my lord":

Pol. In few, Ophelia,
Do not believe his vows, for they are brokers,
Not of that dye which their investments show,
But mere implorators of unholy suits,
Breathing like sanctified and pious bawds,
The better to beguile. This is for all:
I would not, in plain terms, from this time forth,
Have you so slander any moment's leisure,
As to give words or talk with the Lord Hamlet.
Look to 't, I charge you; come your ways.
Oph. I shall obey, my lord. (I.3.144)

Nelle sue prime apparizioni in scena, dunque, Ophelia sembra via via recedere verso una remissività sottomessa, e questo suo legame con il silenzio della voce come del

pensiero raggiunge il suo apice nello scambio di battute con Amleto, nella seconda scena del terzo atto, nel momento che precede la rappresentazione del “play within the play”:

Ham. Lady, shall I lie in your lap? [Lying down at Ophelia's feet]
Oph. No, my lord.
Ham. I mean, my head upon your lap?
Oph. Ay, my lord.
Ham. Do you think I meant country matters?
Oph. I think nothing, my lord.
Ham. That's a fair thought to lie between maids' legs.
Oph. What is, my lord?
Ham. Nothing.
Oph. You are merry, my lord.
Ham. Who, I?
Oph. Ay, my lord. (III.2.70-81)

La critica, femminista e non, si è molto soffermata su questo segmento testuale, rilevando come, nel lessico e nell'immaginario elizabet्तiano, “nothing” definisse i genitali femminili, naturalmente da una prospettiva eminentemente maschile che decodifica l'anatomia femminile come *assenza*. Tale prospettiva farebbe quindi di Ophelia il correlativo oggettivo di un'“assenza” nel testo attraverso l'evocazione delle sue ‘mancanze’ anatomiche. Questo paradigma si conferma in pieno nella lettura lacaniana del dramma (Lacan, 1982) quando, come fa rilevare Elaine Showalter (1994), lo psicanalista francese esordisce dicendo di volersi occupare specificamente del personaggio Ophelia, ma poi, di fatto, lo elude. Prima di virare in direzione della disamina del dramma e della controparte maschile dell'eroina, più che dell'eroina stessa, Lacan sostiene infatti che il nome, “O-phelia”, stia per O-phallus, “assenza del fallo”, e che quindi il personaggio rappresenti la preclusione a quell'ordine simbolico ‘trascendentale’ che coincide, per lo psicanalista francese, con il linguaggio. Sull'etimologia del nome le versioni sono diverse e contrastanti, mentre sulla bontà di questa decodifica della relazione di Ophelia stessa con l'assenza e il silenzio resta molto da dire.

Tale lettura, benchè in qualche modo coerente con certi tratti testuali e sottolineata anche da prospettive femministe che la usano per stigmatizzare l'innegabile presenza dell'ideologia patriarcale nel dramma, rischia però di depotenziare dall'interno il portato trasgressivo di questo personaggio, che, per quanto tacito per buona parte del testo e taciuto da molta critica shakespeariana tradizionale, conserva tuttavia il ruolo di incarnare il dissenso, la critica dei codici tradizionali, la ricerca di codici alternativi,

divenendo una sorta di doppio dello stesso protagonista, con il quale condivide del resto anche il tratto della pazzia. E se la critica tradizionale, soprattutto a partire dal periodo romantico, ha distinto le due follie, di Ophelia e Hamlet, in modo sessista, facendo di quella di Ophelia una follia sentimentale, viscerale, fisica, materica, e di quella di Amleto una follia intellettuale, cerebrale, psichica, astratta, resta il fatto che entrambi presentano la stessa reazione, straniata e disarticolata, ma evidente e condotta all'estremo, all'ordine costituito. Certo Ophelia ha un ruolo più marginale, non è la protagonista del dramma, ma altrettanto certamente rappresenta l'altra figura dissidente; non argomenta tanto quanto Amleto, ma il suo stesso linguaggio straniato nelle scene della pazzia duplica il linguaggio della pazzia di Amleto.

Il fatto che, come già anticipato, sia proprio Ophelia a raccontare, nella prima parte del dramma, vale a dire nella parte in cui la sua laconicità predomina e si condensa infine in quel "nothing" del terzo atto, dell'insorgere della pazzia di Amleto, segnala il ruolo di rilevanza che ella occupa nel dramma medesimo, ruolo che, in qualche misura, sembra smentire quel che scrive Lee Edwards nella propria lettura (femminista) dell'opera: "We can imagine Hamlet's story without Ophelia, but Ophelia anything ready literally has no story without Hamlet" (Edwards, 1979: 36). Ophelia è presente in molti dei momenti centrali del dramma, e le sue scarse battute segnano più di una situazione dirimente al suo interno: oltre al più volte menzionato racconto della pazzia di Hamlet, c'è l'attimo, durante il "play within the play" che Amleto usa per 'incriminare' finalmente il *villain* Claudius, in cui è proprio lei a evidenziare che "the king rises" (III.2.200), il re si alza, manifestando così la propria colpevolezza. E ancora, durante la sua ultima apparizione in scena, mentre è ormai preda alla sua delirante pazzia, Ophelia fornisce, attraverso il suo linguaggio straniato, dei 'promemoria' che sono profondamente funzionali all'intreccio del dramma e che vale la pena di approfondire.

La pazzia di Ophelia irrompe in scena all'inizio della quinta scena del quarto atto, portata a Gertrude e al re da un oscuro, non meglio delineato "gentleman". Di lì a poco la fanciulla fa irruzione sulla scena e in effetti – su questo la critica femminista tradizionale concorda (Neely, 1981; Jardine, 1989; Showalter, 1994) –, la *lunacy* scioglie la sua lingua, le dà voce, la fa infine parlare. E le fa parlare un linguaggio trasgressivo ed estremo, in questo ancora una volta simile a quello della sua controparte maschile. Si tratta di un linguaggio carico di allusioni sessuali che mal si attagliano al

suo ruolo convenzionale di ‘ragazza per bene’, e verosimilmente di futura dama di corte:

Oph. Indeed, la! without an oath, I'll make an end on 't:
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 promis'd me to wed:
So would I ha' done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed. (IV.5.41-49)

Nel discorso di Ophelia compare anche il linguaggio simbolico delle piante, che rimanda a un sapere ancestrale e matriarcale; è un linguaggio con una speciale suggestività, come ravvisabile nel segmento che segue: “*Oph.* There's rosemary, that's for remembrance; pray, love, remember: and there is pansies, that's for thoughts. / *Laer.* A document in madness, thoughts and remembrance fitted” (IV.5.155-157). Come si può notare dal commento di Laertes, anche nella pazzia di Ophelia, come in quella di Hamlet, sembra esserci un metodo⁴. La sua ‘competenza botanica’ è un sottile *double discourse* che rievoca una delle due ingiunzioni del fantasma ad Amleto nella quinta scena del primo atto, “Remember” (I.5.99,119), reiterata in due occasioni, insieme a “Revenge” (I.5.13, 31).

L'Ophelia testuale, quindi, ha forse uno spazio materialmente limitato, ma incarna discorsi molto paradigmatici e segna una parabola significativa e coerente, ancora non del tutto sdipanata dalle letture femministe contemporanee, che hanno teso più a sottolinearne il ruolo di vittima che a valorizzarne quello di coscienza critica.

L'Ophelia della tradizione ermeneutica del testo, del resto, come ben argomenta Elaine Showalter (1994), corrisponde, fino all'avvento del recupero femminista, a un *blank*, un'assenza, una mancanza, colmabile solo attraverso la storia delle rappresentazioni del personaggio, sul palcoscenico e nelle arti.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è interessante notare che proprio la pazzia del personaggio dà luogo, nella storia delle sue rappresentazioni, alla parabola evolutiva più interessante. La pazzia di Ophelia si storicizza in modo molto coerente attraverso le epoche. Le ‘Ofelie’ settecentesche incarnano la misura equilibrata degli ideali augustei,

⁴ È noto che nella seconda scena del secondo atto, durante il suo primo (e perdente) confronto con la follia di Hamlet, Polonius afferma, in un famoso “a parte”, “Though this be madness, yet there is method in 't” (II.2.205).

il decoro domina nella resa di una follia composta, 'simmetrica', estetizzata da un apparire appena un po' discinto, caratterizzato dall'insistenza di vesti bianche e capelli sciolti, e ingentilito dalle ghirlande di fiori selvatici menzionate nel testo. Al volgere del XVIII secolo, dunque, Jane Lessingham e Mary Bolton danno vita a una figuralità del personaggio che resterà incastonato nella tradizione soprattutto pittorica dell'Ottocento, di cui diremo tra poco.

L'età romantica, d'altro canto, drammatizza in modo molto intenso la rappresentazione del personaggio e della sua pazzia. Harriet Smithson porta sui palcoscenici parigini un'ardente Ophelia velata di nero, benchè ancora vestita di bianco, bruciante di una pazzia che si fa più smodata e drammatica, in linea con l'ideale del sentire romantico⁵, mentre nella seconda parte del secolo prevale la patologizzazione clinica della follia del personaggio, la cui rappresentazione viene influenzata dai nuovi studi psichiatrici sull'isteria. Proprio in questo periodo, la pervasività della rappresentazione iconica del personaggio crea un rapporto singolarmente osmotico tra teatro e realtà, tra il palcoscenico e la clinica, e l'agire dissennato di Ophelia in scena diviene simbolico della pazzia femminile, al punto che negli studi fotografici condotti dal dottor Hugh Welch Diamond nel Surrey Asylum di Bethlem negli anni Cinquanta dell'Ottocento prevale una modalità di rappresentazione delle internate chiaramente influenzata dalla coeva iconografia del personaggio shakespeariano. E lo stesso si può dire degli studi di Charcot alla Salpêtrière qualche decennio dopo.

Ellen Terry si reca appositamente in un manicomio femminile per verificare se ci fossero ispirazioni da trarre per la rappresentazione della sua Ophelia vittoriana e giunge alla conclusione che le pazze reali che vi trova fossero "troppo teatrali"⁶ per i suoi scopi; tuttavia la lunga storia delle rappresentazioni del personaggio ci renderà anche diverse icone della pazzia clinicamente trattata, per esempio nella versione filmica del dramma diretta da Kenneth Branagh nel 1996, non a caso ambientata nel XIX e nella quale si osserva una Kate Winslet in preda ad attacchi isterici e patologizzata fino all'uso della camicia di forza.

La teoria psicanalitica e le conseguenti letture del dramma in tale prospettiva, del resto, 'sessualizzano' entrambi i protagonisti. Amleto risulta, così, bloccato da un

⁵ Con la sua interpretazione, Smithson sedurrà Hector Berlioz, presente a teatro la sera della prima a Parigi. Il musicista francese sarà poi autore di *La Mort d'Ophélie*, uno dei *Tristia* pubblicati nel 1852.

⁶ "I went to the madhouse to study wits astray. 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". (Terry, 1908: 154).

severo complesso edipico, mentre Ophelia soccombe alla nevrosi perché non riesce a superare la fissazione amorosa per il padre, o perché è vittima di un sentimento incestuoso nei confronti di Laertes. E non finisce qui, perché, ‘superate’ le sindromi di matrice freudiana, il personaggio viene ‘contagiato’ da altre gravi malattie mentali, quali la schizofrenia, come accade per esempio in due produzioni del 1974 (al Greenwich Theatre, per la regia di Jonathan Miller, che mette in scena un’Ophelia regressiva che si succhia il pollice) e del 1981 (al Warehouse Theatre).

In altri casi, la pazzia di Ophelia cambia di segno e da tragica si trasforma in liberatoria, assumendo, nel corso degli anni e delle successive rappresentazioni, tratti a volte estremi e persino esilaranti. Arrivando ai giorni nostri, infatti, troviamo, in alcune produzioni e riscritture, una versione ‘liberata’ dell’eroina shakespeariana, che ha rapporti carnali con Amleto (e non solo), mentre, in un *agitprop* di Melissa Murray del 1979, l’eroina shakespeariana ha una *liason* lesbica che la porta a fuggire insieme alla sua amata (Showalter, 1994).

Se la rappresentazione della pazzia di Ophelia evolve nella tradizione della messa in scena del personaggio, assecondando i movimenti della storia della cultura e mostrando i diversi livelli e le diverse sfumature del potenziale di trasgressività, disagio e dissenso incarnati dal motivo della follia, l’altrettanto ricca storia della tradizione iconografica presenta elementi di assai più contenuta eversività e sovversione. Come già anticipato, infatti, la pittura dell’Ottocento sembra quasi imprigionare in personaggio in una, peraltro assai ricca, frequentata e reiterata tradizione, inaugurata da Eugène Delacroix (1838) e pervicacemente portata avanti da molti pittori successivi, fino al grande *exploit* preraffaelita *fin de siècle*. Il celeberrimo dipinto di John Everett Millais del 1851, raffigurante un’Ophelia morta e ondeggiante sulle acque del fiume, è rappresentativo di una vera e propria moda, che continua con le due Ophelie di Arthur Hughes (1852, 1863-64), le tre Ophelie di John William Waterhouse (1889, 1894, 1910), con i francesi Alexandre Cabanel (1883) e Jules Joseph Lefebvre (1890), con l’americano Thomas Francis Dicksee (1873, autore di due Ophelie, una che si inserisce nel filone che stiamo descrivendo, l’altra rappresentata, in modo un po’ più originale, con un libro in mano).

Tutti questi dipinti insistono nel fissare l’icona del personaggio nei tratti stereotipati dell’eroina romantica, dolce e rassicurante pur nella sua ‘selvaticità’, colta sullo sfondo di un paesaggio naturale e pittoresco, adorna di fiori o intenta a intrecciarne, e fissata sulla tela subito dopo l’annegamento, o appena un momento prima.

Per inciso, il versante musicale coevo produce forse riletture più stimolanti e complesse, come è nel caso dei cinque *lieder* che Johannes Brahms dedica al personaggio shakespeariano nel 1873, su richiesta dell'attore austriaco Josef Lewinsky e per la fidanzata di quest'ultimo, l'attrice Olga Preicheisen, che deve interpretare Ophelia a Praga in quello stesso anno. Intensi anche i tre *lieder* di Strauss (1918), che danno voce al personaggio e al suo scivolare nella follia a partire dall'originale shakespeariano.

Tutte le opere pittoriche che abbiamo citato, al contrario, raffigurano in realtà il personaggio extratestuale, quello di cui ci racconta, *in absentia* appunto, Gertrude nella settima scena del quarto atto, con i toni ispirati e poetici del suo famoso speech:

Queen. 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 crow-flowers, 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 pendent boughs her coronet weeds
Clambering 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 indu'd
Unto that element; but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. (IV.7.183-199)

Il segmento shakespeariano non è scevro di tratti di elegiaca e partecipata liricità, che giustificano il fascino, e anche l'iconicità, che la figura è destinata a incarnare nella sua tradizione, ma l'impressione che si ricava dalla produzione seriale di immagini stereotipiche che da esso si levano di lì a qualche secolo è quella di un grave depotenziamento del portato sovversivo del personaggio Ophelia, di una estetizzante anestesia della sua pazzia e di una dissennata estetizzazione della sua morte, foriera di una tendenza culturale misogina che ancora, prepotentemente, affligge la nostra epoca.

L'immaginario che anima il celebre componimento che Arthur Rimbaud, nel 1870, dedica a Ophelia, e da cui è tratto l'appellativo di "pauvre folle" presente nel titolo di questo contributo, sembra essere proprio questo, e non quello desumibile dall'originale shakespeariano, cui pure troviamo qualche sporadica allusione. La "pauvre folle" Ophelia della poesia rimbaudiana è come avvolta, circonfusa dell'aura romantica e

‘disinnescata’, ‘addomesticata’, della sua iconografia ottocentesca, in fondo sempre un’immagine rassicurante. Eppure, come abbiamo visto, questo personaggio – dal ‘debutto’ sulla scena elisabettiana ai nostri giorni – declina in modo magmatico e multiforme i modelli di rappresentazione del femminile ‘deviante’ propri della nostra tradizione culturale. La figura di Ophelia, e la sua follia, intesa via via come erotomania, isteria, visionarietà, ecc., sono alla base sia delle sue molteplici letture critiche che delle sue riscritture, anche nel teatro postmoderno. Le diverse rappresentazioni e letture della follia del personaggio che si susseguono attraverso i secoli sono infatti paradigmatiche sia delle modalità di codificazione del femminile da parte della cultura patriarcale che delle rifunzionalizzazioni della figura della donna proprie della critica e della cultura femminista. Ma superando o doverosamente sfumando questa polarità oppositiva, si spera, con questo contributo di aver reso maggior giustizia alla complessità di questo personaggio, la cui pazzia assume in primis una valenza di espressione del sé, dentro, ma anche oltre, rigide categorizzazioni di genere e di ruolo sociale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adelman, J., “‘Man and Wife Is One Flesh’: Hamlet and the Confrontation with the Maternal Body”, in *Hamlet, Case Studies in Contemporary Criticism*, edited by Susanne L. Wofford, Boston & New York, Bedford/St. Martin’s, 1994;
- Edwards, L., “The Labors of Psyche”, *Critical Inquiry*, 6 (1979), pp. 33-98;
- Eliot, T. S., *The Waste Land*, London, Hogarth Press, 1923;
- Jardine, L., *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*, New York, Columbia University Press, 1989;
- Lacan, J., “Desire and Interpretations of Desire in Hamlet”, S. Felman (Ed.), *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982;
- Locatelli, A., “Un messaggio per Amleto: una lettura del dramma in prospettiva semiologica”, Id., *L’eloquenza e gli incantesimi. Interpretazioni shakespeariane*, Bologna, Guerini, 1988, pp. 17-26;
- Neely, C., “Feminist Modes of Shakespearean Criticism”, *Women’s Studies*, 9 (1981), pp. 3-15;
- Peterson, K. L., Williams D. (Eds.), *The Afterlife of Ophelia*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Shakespeare, W., *The Tragedy of Hamlet, King of Denmark*, in *The Complete Works*,
Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 653-691;
Terry, E., *The Story of My Life*, London, Hutchinson, 1908, p. 154;