
Tra negazione e follia: alla ricerca di Ofelia*

Between Negation and Madness: Looking for Ophelia

ANTONELLA CAGNOLATI
Università di Foggia

SERGIO MARÍN CONEJO
Universidad de Sevilla

The character of Ophelia was frequently considered a minor *persona*, not so interesting for the whole strategy of the plot. This particular view was partially amended in the 19th century, owing to the fascinating aesthetic interpretation of her death, testified by the number of paintings devoted to her individual drama. Largely mysterious are the motivations and the explanations of her madness: notwithstanding a large amount of essays, Ophelia's madness is still a topic worth of investigation, if we adopt a "gendered" view, attempting to deconstruct the dangerous mix of patriarchy with the cultural legacy based on the negative women's identity widespread during the Renaissance. Ophelia's madness is here analyzed using the tools of gender studies, in order to understand the multiple constraints put in place by her father, her brother, and by Hamlet himself. The clash between Ophelia's desires, focused on marriage and love, and the collapse of her future destiny, caused by her father's death and Hamlet's insanity, cancels the plans for her life and makes it useless. Therefore, the unique escape is death.

Keywords: Shakespeare; *Hamlet*; madness; Ophelia; Renaissance; gender studies.

*Difatti quando Platone in apparenza esprime
il dubbio in quale categoria riporre le donne,
se in quella degli esseri forniti di raziocinio o
quella dei bruti, egli vuol solo indicare con ciò
l'insigne pazzia del sesso femminile.*

Erasmus da Rotterdam, *Moriae Encomium*
(1511)

1. Il sacro demone della follia: da ispirazione divina a disordine mentale

In un lungo arco di secoli, dall'età antica al Rinascimento, la concezione culturale e le risultanze sociali della pazzia sono state oggetto di rilevanti mutamenti vuoi nell'immaginario collettivo, vuoi nelle modalità di rappresentazione letteraria e artistica, vuoi nella problematica gestione da parte dell'autorità costituita, sia laica che religiosa. I vari contesti in cui si andava ad iscrivere il comportamento del deviante lo legittimavano di volta in volta come individuo ispirato dalla divinità che gli aveva elargito il dono di una desolante visione profetica – tale il caso di Cassandra nell'*Iliade* –, come persona i cui atteggiamenti si collocano al confine tra umano e demoniaco – la malefica strega della tradizione popolare –, come acuto disvelatore di scomode verità, seppur recitate con ironia e levità – il buffone nelle corti –, oppure come *monstrum*, simbolo e risultante dell'animalità che alberga in ciascuno di noi, non più tenuta freno e soggiogata

*I paragrafi 1, 2, 3 sono opera di Antonella Cagnolati; i paragrafi 4, 5, 6 sono opera di Sergio Marín Conejo; la bibliografia è lavoro congiunto di entrambi.

dalla parte razionale – la furia di Orlando nel poema di Ludovico Ariosto.

Lentamente emancipandosi dalla visione monolitica largamente prevalente nel Medioevo, nella sua polimorfica eterogeneità la follia viene analizzata in profondità agli albori dell'Età moderna e viene letta, scrutata e ridefinita attraverso strategie linguistiche e discorsive che pertengono a differenti ambiti quali la sfera medica, l'area legale, la pratica dell'agire politico, tutti elementi con cui si va ristrutturando la figura dell'essere umano nella sua rotonda dignità rinascimentale. La conseguenza più eclatante consiste nell'aver secolarizzato in larga misura la categoria di "follia", aprendo in tal modo spazi nei quali tale concetto poteva venir non solo laicizzato (sottraendone, seppur con estrema fatica, il controllo alla Chiesa), ma reso oggetto di un'embrionale prassi medica, pur pesantemente inficiata e ancorata alle esplicazioni alchemico-astrologiche in vigore fino al secolo XVIII, e infine ad una pervasiva rappresentazione sessuata che, come vedremo, ne stigmatizza la fenomenologia e la gerarchizza in base al genere (Rousseau, 1993; Micalè, 1995).

L'edificazione del binomio follia-genere si rivela di particolare pericolosità per le donne in quanto mira a fornire una diagnosi dei sintomi e delle manifestazioni patologiche ricorrendo alla fisiologia di derivazione ippocratica, seppur riattualizzata attraverso una moderna trattatistica medica che, nonostante paia fortemente curvata sulla sintomatologia isterica, già largamente utilizzata nel lungo Medioevo (Neely, 1991: 318-319), percorre sentieri divergenti, come appare nel pionieristico trattato *A Briefe Discourse of a Disease Called The Suffocation of the Mother* di Edward Jorden (1603), in cui si legittimano spiegazioni di ordine meramente fisiologico. Non si sottrae alla ricerca di un'ascendenza isterica neppure Robert Burton nell'opera divenuta all'epoca rapidamente un classico sul tema, ovvero *Anatomy of Melancholy* (1621), la cui fama risiede altresì nell'aver distinto, pur in maniera dicotomica e manichea, due modelli di malinconia, derivanti dall'eccesso di bile nera: la genialità maschile da un lato, e il disordine sessuale del corpo femminile che conduce alla malattia, dall'altro. La diffusione di tali concezioni e il rapido propagarsi di tali teorie "mediche" si trasforma in discorso condiviso socialmente tanto che, come ben afferma Neely, "la pazzia sta[va] diventando un'alternativa psicologica a condizioni precedentemente definite come soprannaturali nella loro origine e nel trattamento" (Neely, 1991: 321).

Naturalmente, se intendiamo volgerci all'approfondimento sulla follia della dolce Ofelia, sarà opportuno precisare in primo luogo che Shakespeare, come intellettuale del suo tempo, respira l'atmosfera culturale in cui tale rivisitazione pertinente alla sociologia medica si va declinando e propagando; in secondo luogo, la lettura che vogliamo porre in essere è saldamente basata sulla categoria del genere, strumento concettuale con il quale leggeremo la storia di Ofelia e le cui metodologie andiamo a precisare ulteriormente nella pagine che seguono.

2. Decostruire l'immaginario con la lente di genere

Pare oltremodo opportuno precisare che l'impianto strutturale del presente saggio sarà fortemente interdisciplinare poiché si intende desumere dagli studi di genere una sorta di griglia interpretativa da andare poi ad associare alle categorie paradigmatiche maggiormente utilizzate nell'ambito dei *cultural studies* per costruire una sorta di "tavola degli elementi" plasmata su indicatori sociali, culturali, pedagogici, linguistici ed iconografici che permettano quindi di compiere una tale immersione in un *case study* al punto da fare luce sulle specifiche connotazioni di un immaginario ampiamente condiviso e pur tuttavia talvolta implicito e difficoltoso da illuminare nei suoi reconditi meccanismi costitutivi.

Ben sappiamo che apporti di varia provenienza si coniugano osmoticamente per dare vita a complesse figurazioni stereotipiche di cui spesso sono andati perduti i percorsi genealogici: miti, credenze, suggestioni, proverbi congiurano nel costruire modelli comportamentali in cui il genere pare collocarsi come la discriminante più fossilizzata, tanto che l'eco ed i rimandi sono entrati a far parte del codice comunicativo condiviso – sia verbale che iconografico – senza che appaia traccia del tortuoso cammino che li ha condotti a trasformarsi in una *vulgata doxa* universalmente accettata e difficilmente posta sotto la luce dissacrante di una critica di genere.

Il mirabile mosaico che si presenta ai nostri occhi allorquando andiamo a osservare da vicino

la complessa costruzione dell'identità di genere esige da parte nostra che ci applichiamo con pazienza per porre sotto una lente le singole tessere dai variopinti colori al fine di rintracciare i fili rossi che hanno guidato la mano nel difficile disegno, nonché ricomporre la cartografia – raramente nitida, più spesso sfocata e consunta – che ha condotto un individuo ad essere se stesso, un unicum, seppur con i condizionamenti dei tempi storici, dei contesti sociali, del milieu familiare, delle reti parentali e dei nodi culturali che lo hanno allevato, cresciuto, solidificato come rappresentante di un genere. Urge un chiarimento terminologico: quando utilizziamo il lessema “genere” intendiamo sia fare riferimento agli studi pionieristici di Joan Scott (1986: 1053-1054) che lo definiva un “utile strumento di analisi”, sia all’area semantica che codifica il genere come un codice di allontanamento dalla sfera biologica per introdurre la variante socio-culturale seguendo le ricche suggestioni beauvoiriane, così chiaramente esplicitate ne *Il secondo sesso*. Omettiamo ogni ulteriore declinazione del termine e ci avviamo ad argomentare con maggiore dovizia di particolari sull'identità e i suoi meccanismi sotto il profilo storico e culturale, non senza sottolineare l'enorme ruolo che riveste l'educazione al fine di plasmare corpi e indottrinare anime.

Da sempre l'eterogeneo universo femminile è stato oggetto di un'attenzione pervasiva, il cui scopo primario consisteva nella volontà di codificare e disciplinare comportamenti ed abitudini che sfuggivano all'analisi in quanto relegati in una sfera privata ed intima per lo più impenetrabile agli occhi dell'altro sesso. L'ethos muliebre, con i suoi atteggiamenti tramandati attraverso codici che oggi definiamo “di genere”, sembrava avere legami con miti cosmogonici e pratiche ancestrali risalenti ad un'età arcaica, nella quale la corrispondenza *gumî-opsis* emergeva con particolare evidenza nella capacità tutta femminile di dare la vita attraverso la procreazione. Tale aspetto tuttavia si caricava di valenze altamente simboliche: il mistero della procreazione sottraeva all'uomo un potere decisivo, una facoltà che solo alla donna spettava, innalzando una muraglia di diffidenza che, pur scaturita dall'ambito biologico, si trasformava ben presto in inferiorità ontologica attraverso l'apporto di dottrine filosofiche e testi religiosi¹.

La relegazione della donna nella buia sfera dionisiaca e il tentativo secolare di codificare tale appartenenza come stigma di istintività (e dunque di subalternità) conduceva la riflessione maschile a sostenere la necessità non solo di costruire una “gabbia” culturale in virtù di presunte tesi antropologiche ma in particolare avvertiva l'intenzionale volontà di guidare, reprimere, castigare i comportamenti femminili ritenuti devianti dalla norma. Dunque, se *in primis* il marchio d'ignominia si appuntò su quelle figure che, attraverso atteggiamenti “pericolosi”, turbavano il buon ordine sociale, dall'altra parte si palesò l'esigenza di formare e, si badi bene non di istruire, i teneri animi femminili fin dalla primissima infanzia, per avviare la crescita della futura donna verso le ambite mete della devozione e della castità. La complessità di tale operazione consisteva nel dirigere corpi e menti in maniera rigida e onnicomprensiva, tale che la soppressione delle pulsioni della carne risultasse finalizzata a forgiare la fanciulla casta, rispettosa dello *status quo* familiare e della gerarchia, per incamminarla verso il suo futuro destino di moglie e di madre.

Se un tentativo vi fu per mettere in discussione tali *topoi* negativi accumulatisi nel corso dei secoli, questo venne attuato nel Rinascimento. Un profluvio di trattati, operette, manuali vide la luce a partire dal Quattrocento, dapprima in Italia e poi, con la progressiva diffusione delle teorie umanistiche, anche nel resto d'Europa. Sotto il profilo di un miglioramento relativo alla visione della donna, la negatività di tale produzione appare chiara, se consideriamo i contenuti ed il modo in cui si guarda alla figura femminile:

[...] [l'aver visto quel libro], per quanto assolutamente non autorevole, suscitò in me una riflessione che mi turbò profondamente, sui motivi e le cause per cui tanti uomini diversi tra loro per condizione, i chierici come gli altri, erano stati ed erano ancora così propensi a dire e a scrivere nei loro trattati tante diavolerie e

¹ Per l'ambito filosofico è necessario sottolineare l'importanza della fisiologia aristotelica nel *De generatione animalium* (in particolare I, 716a; 725a; 726a-727a; 728a; 729a-b; 730a-b).

maldicenze sulle donne e la loro condizione. (Pizan, 1997: 43)

Il lamento doloroso di Christine de Pizan risulta ampiamente suffragato dalle affermazioni delle maggiori *auctoritates* più attente e consapevoli del Rinascimento europeo che si dedicano all'analisi delle condotte femminili ed alla rigorosa codifica dei comportamenti "corretti" ed auspicabili per il gentil sesso. Lo sguardo dell'uomo rinascimentale si dirige con minor veemenza sulla riprovazione delle devianti e tenta di plasmare *in toto* la vita della donna, ben comprendendo che l'educazione gioca un ruolo di enorme rilevanza nella complessa edificazione di un'identità femminile che non sia soltanto complementare all'uomo, ma che interiorizzi la consapevolezza che tale modello appare come l'unico possibile e praticabile per la donna dell'epoca (MacLean, 1980).

In un saggio di straordinaria valenza nel dibattito storiografico degli anni Ottanta, Joan Kelly (1987: 176) si domandava se per la donna fosse realmente esistito il Rinascimento, intendendo porre come domanda polemica la reale possibilità che tale movimento culturale avesse segnato concretamente un mutamento epocale per la sfera femminile così come si era verificato per l'ambito maschile, determinando l'affrancamento da gerarchie e subordinazioni secolari nel tentativo di affermare la dignità umana. Dunque, affermava Kelly, le risultanze culturali del Rinascimento avevano sempre e comunque privilegiato un'ottica di genere maschile, mentre poche e scarse si erano rivelate le "conquiste" a vantaggio delle donne.

Il pessimismo del saggio di Kelly va in parte corretto e temperato: non si tratta di prendere in considerazione meramente le acquisizioni che il Rinascimento ha attribuito all'uomo quanto di non disconoscere che anche per le donne qualcosa era pur cambiato. Ciò che va rivisto non è tanto la categoria dicotomica maschile/femminile, quanto la prospettiva di classe: è indubbio infatti che, se nella maggioranza la popolazione femminile risultava analfabeta, le donne dei ceti superiori ebbero l'opportunità di garantirsi una cultura che, pur circoscritta ad ambiti specifici ed attentamente guidata dall'alto (dal padre, dal precettore o dal sacerdote), le poneva in grado di leggere e scrivere, mettendo in atto tutta una serie di strategie per la comprensione del mondo che ruotava intorno a loro. Non sarebbe possibile esaltare il prestigio di alcune figure forti di sante e regine (Motta, 2003; Giallongo, 2005) senza sottolineare il livello di cultura che tali rappresentanti del sesso femminile avevano potuto acquisire: la presenza di libri nelle loro case, la cura sollecita che ponevano nell'educazione dei propri figli, la volontà di affidare alla carta le loro memorie spirituali o le autobiografie.

Già Erasmo aveva evidenziato un "nuovo" atteggiamento, presentando nei *Colloquia* alcune figure di donne particolarmente interessanti nel panorama sociale del tempo. Magdalia, protagonista del dialogo «*Abbatis et erudita*» (Erasmo, 2002: 600-611), enfatizza una serie di elementi che senza dubbio Erasmo aveva acutamente osservato probabilmente nella dimora di Tommaso Moro di cui era stato ospite: le figlie di Moro erano l'esempio vivente di una piccola comunità femminile dedita alla cultura, alla devozione religiosa, alla rigorosa osservanza di codici etici di grande valore (Erasmo, 2002: 609). Pur nell'ambito di una forte polemica contro l'ignoranza dei monaci, Erasmo tenta di abbattere uno stereotipo millenario constatando una realtà per lui evidente: Magdalia rappresenta un nuovo modello comportamentale, in bilico tra due mondi, il mondo dello *status quo*, che relega le donne in una sfera privata, escludendole dalla comunicazione culturale e da qualsiasi attività fuori dalle mura domestiche, ed un panorama che vede sgretolarsi il paradigma prevalente ma non scorge ancora un atteggiamento *in fieri*, considerate le categorie culturali e sociali prevalenti. Magdalia ci pare però una femminista *ante litteram* quando con toni decisamente polemici sostiene l'assoluta necessità dell'istruzione femminile, considerata la complessità dei ruoli che le donne devono ricoprire.

Dunque, se il panorama europeo si va progressivamente modificando, seguendo le risultanze dell'Umanesimo prima e del più maturo Rinascimento poi, il progetto per un'educazione "femminile" non appare così controcorrente e tende a costituirsi in un ambito specifico in cui troviamo testi quanto mai diversi tra loro quali libri di devozione, manuali per il buon governo della casa, volumetti per insegnare le buone maniere, trattati che mirano a diffondere i valori della virtù e

della castità.

La strategia complessiva di tale operazione consiste nell'enfatizzare i meccanismi – acriticamente accettati o più spesso subiti in silenzio – che vanno plasmando le tenere coscienze femminili per renderle organiche ad un progetto che mira al controllo, alla sottomissione *in primis* per edificare quell'aura di buona fama che sarebbe diventata indispensabile alle soglie della giovinezza per poter permettere ai genitori di contrattare un vantaggioso matrimonio.

Le schegge sparse di una precisa *Weltanschauung* ontologica relativa all'universo muliebre si possono agevolmente individuare nella letteratura, in particolare in quelle opere di portata metatemporale, a valenza universale che mettono in luce i modelli condivisi da un'intera società e riverberano sulle singole figure l'*ethos* imperante declinato ancor prima che in praxis e azioni, in credenze e rappresentazioni del sé, in un contesto sociale fortemente imbevuto di quei valori che si pongono come strutture portanti di una intera collettività. Il ridimensionamento dei temperamenti operato attraverso la *vis tragica* con la sua portata catartica ben si presta ad un'analisi esaustiva ai fini di individuare e sottoporre al vaglio della critica di genere una collezione di pregiudizi misogini avvalorati e diffusi, altresì moltiplicati dalla condivisione del comune codice comunicativo simbolico. Per dare forma e sostanza a tale investigazione ci serviamo di un'opera caratterizzata – in senso braudeliano – da una lunghissima durata: la tragedia *Amleto* del grande bardo William Shakespeare².

3. Alla ricerca di Ofelia

Non vi è certamente bisogno di ripercorrere la complicata trama della tragedia. Vorrei però appuntare l'attenzione sul personaggio “minore” della giovane Ofelia che una critica impietosa ed obsoleta, a partire dalla infelice etichetta a lei attribuita da Lacan (1997: 11), ha spesso definito “inutile” ai fini dell'intreccio narrativo. In realtà, tra un'estetica che dal secolo XIX si nutre di una rappresentazione estremamente dolce (articolo su iconografia), e una più recente riappropriazione da parte della critica femminista, dobbiamo sottolineare che ella si presenta come la *summa* di tutti gli stereotipi variamente edificati sulla donna da Eva fino al pieno Rinascimento. In una prima fase, al fine di reperire le tessere identitarie che vanno a costruire il suo Sé, verranno analizzati alcuni quadri che meglio ci permetteranno di scoprire i segni di una visione socio-culturale e verificare quale fosse l'immaginario collettivo sulle donne nell'Inghilterra alla fine del Cinquecento; infine daremo contezza delle motivazioni che sono all'origine dello scatenamento della sua follia.

Appare raramente nell'economia complessiva della testo, la giovane e casta Ofelia: tuttavia ella porta sulla scena un forte disagio dovuto all'inaudito sforzo di ottemperare psicologicamente alle richieste che le provengono da figure a lei legate da una rete parentale e amorosa: il padre Polonio, il fratello Laerte, ed infine il (presunto) innamorato Amleto. Parafrasando Pirandello, potremmo a buon diritto che Ofelia ci appare come “una, nessuna e centomila”. Non esiste, viene rappresentata come un vuoto ricettacolo di bisogni, desideri precocemente sfumati da una parte, dall'altra come una pedina da giocare in una trattativa che si avvia senza il suo consenso e la sua presenza. Nell'intera tragedia Ofelia viene connotata come figura speculare: su di lei gli altri personaggi proiettano sentimenti, visioni, concezioni della vita; in aggiunta ella è inserita in una complessa rete di relazioni che di volta in volta qualifica e distrugge la sua indistinta e larvale identità. È necessario alla migliore comprensione del personaggio un antefatto: chiarire il rapporto di Amleto con la madre perché tale relazione si rifletterà nella concezione che il giovane principe di Danimarca elaborerà del suo rapporto con Ofelia.

Due scene sono oltremodo rivelatrici: a partire dal primo atto, Amleto, reso edotto dallo spettro sulle vere motivazioni della morte del padre, attraverso un passo di notevole crudeltà, riflette sul comportamento della madre che, vedova da poco tempo, è convolata a nozze con il cognato, artefice della morte del fratello. Al di là della evidente stigmatizzazione del nefasto peccato della lussuria e servendosi con abilità retorica di un lessico fortemente impregnato di richiami biblici

² L'edizione inglese utilizzata per il presente saggio è *Hamlet*, a cura di Harold Jenkins (1982); l'edizione italiana è *Amleto* nella traduzione di Eugenio Montale (1988)..

(Levitico, 18,16; 20,21), nonché alludendo ad un episodio di notevole rilevanza nella storia della dinastia dei Tudor (Enrico VIII aveva sposato la vedova del fratello) – accenni facilmente comprensibili al pubblico – egli insiste sulla condizione ontologica delle donne “fragilità, il tuo nome è femmina” (I, II, 146): sono tutte volubili, false, succubi dei desideri della carne. Le caratteristiche che Amleto osserva ed evidenzia nella madre paiono così attagliarsi all’intero universo femminile e diventarne altresì la figurazione principale: la volubilità, l’assenza di veri sentimenti, la prevalenza data all’istinto, l’onta del disonore gettata sul ricordo del marito defunto, ben presto dimenticato per infilarsi in un “letto incestuoso” (il richiamo al destino di Didone nell’*Eneide* è palese).

La lussuria ci riporta alla concezione imperante impostata su una visione meramente biologica della donna, di stampo aristotelico e ippocratico, e viene assimilata al peccato più nefasto: la lussuria, come un demone malvagio che non si può domare, mette a repentaglio la buona fama di una donna, la rende schiava dei suoi disdicevoli appetiti sessuali, getta un’ombra sulla legittimità dei figli (Casagrande, Vecchio, 2000: 149-180). Dunque si sottolinea in maniera cogente e costrittiva la valenza del controllo, della pervasiva sorveglianza delle azioni e dei pensieri delle giovinette al fine di evitare che incorrano in tale orrendo peccato, nefasto per l’anima, per il corpo e per l’onore della famiglia. La categoria del controllo pare accamparsi come elemento imprescindibile nell’educazione della fanciulle, variamente tradotto come delimitazione di spazi vitali e antropologici, come censura preventiva sulle letture (che vanno debitamente purgate), come esaltazione di *exempla* (le vite delle sante), come prassi consuetudinarie che si declinano attraverso la stretta sorveglianza dell’abbigliamento e del cibo: si pensi alla *Lettera* 107 indirizzata a Leta da san Gerolamo, un vero gioiello di trattatistica misogina e pedagogica al contempo.

Il mutamento di Amleto si deve ascrivere all’ascolto delle parole pronunciate dallo spettro: si tratta di una scena-chiave per comprendere il ribaltamento che avviene nella sua coscienza da una tenera preoccupazione nei confronti della figura materna alla forte volontà di vendetta che si colora di un alone di odio e ribrezzo non solo nei confronti di Gertrude bensì verso *tutte* le donne, accusate di estrema volubilità e amoralità indecente, che le porta a disonorare il ricordo del marito defunto. Il discorso dello spettro, improntato ad una forte misoginia, muta il corso della tragedia: Amleto, conosciuta la crudele verità sulla morte del padre, indirizza la sua rabbia verso la madre, colpevole di aver mutato il “regalo letto di Danimarca in un giaciglio di lussuria e d’incesto” (I, 5, 82-83).

La naturale conseguenza che si fa strada nella mente sconvolta di Amleto consiste nell’applicare la dicotomia virtù-vizio alla madre che diventa l’archetipo di tutte le donne: in questo universo malvagio viene trascinata, *malgré soi*, anche la casta e pudica Ofelia. Si sgretola e cade a pezzi qualsiasi ipotesi di futuro: rapito dal demone della vendetta, Amleto sfoga la sua rabbia contro la giovane, nella convinzione che anch’ella diventerà una “generatrice di peccatori” (III, 1, 122). Così una delle fondamentali certezze sulle quali ogni fanciulla costruisce il proprio destino, l’amore, il matrimonio, precipita irrimediabilmente in un abisso oscuro, mettendo in crisi il proprio ruolo nella società.

4. Metafore guerriere: il punto di vista di Laerte

Ai fini della nostra disamina volta a lumeggiare la persistenza degli stereotipi di genere sarà efficace e rivelatrice l’analisi della scena in cui Laerte, fratello di Ofelia, si accinge a partire per la Francia e saluta la sorella, dandole severi ammonimenti e mettendola in guardia sull’amore. L’intero dialogo è improntato su due distinte metafore: da una parte, la visione dell’amore come un gioco galante, una falsità che non contempla i veri sentimenti; dall’altra, l’idea del corpo femminile come un fortino che si deve difendere a tutti i costi perché il tesoro che contiene al suo interno non venga espugnato e saccheggiato. Il linguaggio è altamente appropriato e i termini utilizzati pertengono alla concezione dell’amor cortese, fatto di schermaglie e galanteria, in cui il ruolo della donna assurge a mero intrattenimento, una sorta di prezioso giocattolo con il quale baloccarsi. Laerte mette in guardia Ofelia sull’ambiguo atteggiamento di Amleto: il principe si sta solo

divertendo, la considera un “toy in blood”. L’espressione è fortemente rivelatrice di una condivisione della mentalità imperante sulla medicina popolare: non solo il sangue risulta essere la sede delle emozioni, delle passioni opposte alla razionalità, ma nella concezione ippocratica questo fluido corporeo assurge a demone del desiderio sessuale, condensando nell’umore sanguigno la carica erotica e passionale che porta alla fisicità della carne e alle sfrenate pulsioni erotiche. Un mero giocattolo per la carica sessuale di Amleto, questo sembra pensare Laerte della sorella: dunque ella va difesa strenuamente come un bene prezioso. Il punto di vista cambia e si evidenziano le tracce della visione maschile della donna che deve assolutamente tutelare la sua pudicizia e castità: “la più cauta fanciulla è già troppo prodiga se rivela la sua bellezza alla luna” (I, 3, 36-37).

I verbi³ dell’intero lungo discorso di Laerte sono tutti all’imperativo: si avverte la necessità di essere costrittivi, di non concedere il libero arbitrio alla giovinetta perché le donne, si sa, hanno un “credulo orecchio”, si lasciano ingannare (sia sufficiente ricordare l’episodio biblico di Eva e il serpente in *Genesi* 3, 1-6) e devono stare attente. Laerte si attarda a descrivere agli occhi di Ofelia la malvagità del mondo esterno, le sue astuzie per rubare il “casto tesoro”. L’idea del controllo, della necessità di guide maschili viene riconfermata qui pienamente: la giovane deve avere paura, vivere nel timore, custodire l’integrità del suo corpo e fare tesoro della sua virtù.

Tali consigli riflettono ampiamente le regole, i consigli, i suggerimenti che riempivano la trattatistica sull’educazione femminile più diffusa al tempo: mi limito a ricordare il successo dell’opera di Juan Luis Vives, *Institutio foeminae christianaee*, scritta nel 1523 e dedicata alla giovanissima Maria Tudor, una vera *summa* delle concezioni educative per le donne, articolata secondo le tre fasi fondamentali della vita: la vergine, la donna maritata, la vedova. Notevole spazio e cura viene dedicata alla prima fase, considerata a buon diritto quella dove si va plasmando il carattere. Prescrittiva risulta la censura sulle letture: oltre a riconfermare i pregiudizi relativi alle capacità intellettuali del gentil sesso, ovviamente considerato inferiore agli uomini, l’autore, pur essendo egli stesso un fine e colto cittadino della *respublica litterarum*, non solo innalza un muro di diffidenza e sfiducia nei confronti delle potenzialità cognitive delle donne ma, in un momento in cui si andavano moltiplicando le opere rivolte esplicitamente al pubblico femminile, demolisce qualsiasi velleità di acquisire una cultura che potrebbe far deviare il retto corso della formazione religiosa e morale delle fanciulle, rendendole impudiche e desiderose di emulare le vicende narrate dagli antichi poeti.

Laerte, pur soggiacendo alla concezione dell’epoca, pare sinceramente preoccupato per le sorti della sorella, a maggior ragione perché la lascerà sola per andare a acculturarsi in Francia. Vuole proteggerla perché non soffra, non ceda alle lusinghe d’amore che egli ritiene false, foriere di lutti e dolore per la giovane. Usa un linguaggio militare che pertiene all’area semantica della guerra: se l’amore è un gioco per gli uomini e un pericolo per le donne, allora sarà necessario per Ofelia essere guardinga, stare lontana dalle minacce, tenersi al riparo. Perché Laerte cambia così repentinamente registro nel dialogo con la sorella? Evidentemente sta sottolineando come il corpo femminile sia paragonabile ad una fortezza che nasconde il tesoro della castità, valore e bene che deve essere difeso con tutti i mezzi. Dunque Ofelia non deve cedere alle pur piacevoli lusinghe di Amleto e non può prestare ascolto alla sue dolci parole.

5. Polonio: Ofelia come una buona merce

Di tutt’altro avviso paiono invece le norme e gli ammonimenti rivolti da Polonio a Ofelia. Per la riconferma di un modello femminile elaborato dal *pater familias*, il dialogo di Polonio con la figlia riveste una importanza fondamentale. Attento all’onore e alla fama, egli pone *ex abrupto* l’enfasi sulla calunnia che, come pericoloso spettro, si aggira nella corte ironizzando sui rapporti di Amleto con Ofelia. Assolutamente sconveniente pare l’eccessiva libertà con cui i due giovani parlano insieme appartati: “mi dicono che assai spesso, da ultimo, egli abbia parlato con te a quattr’occhi, e che tu stessa gli abbia dato udienza alquanto liberamente” (II, 3, 91-94). Polonio

³ “Ricordati... pesa ora... temilo... sii...” (I, 3, 1-53).

rimprovera la figlia per il suo comportamento che mette a repentaglio l'onore della famiglia, gettando quindi non solo discredito su di lui in qualità di padre – e di devoto e solerte funzionario di corte – al quale non stanno sufficientemente a cuore la virtù e la castità di Ofelia, bensì temendo che la cattiva fama possa inficiare la possibilità del matrimonio con Amleto e dunque la tanta agognata visione di una repentina ascesa sociale per l'intero lignaggio.

Anche in questo caso, ci troviamo di fronte ad un'inquietante fenomenologia della più brutale pedagogia coercitiva, assolutamente necessaria nell'ottica paterna in quanto la figlia pare sempre "una ragazzina inesperta" che va guidata, protetta e consigliata: ancora una volta tutti i verbi sono all'imperativo⁴, si ridicolizza spietatamente l'ingenuità di Ofelia che ritiene sincero l'affetto che Amleto nutre per lei, si sottolinea la sua inesperienza delle cose del mondo, ed infine si prospetta con timore la possibilità che Polonio venga messo in cattiva luce nel perfido microcosmo della corte proprio in virtù del comportamento "leggero" della figlia.

In realtà non vi sono parole affettuose né sincera volontà di comprendere il punto di vista di Ofelia: il machiavellico Polonio è interessato al mercato matrimoniale e sa bene che le possibilità diminuirebbero nel caso in cui sulla figlia aleggiasse la nefasta nomea di giovane dai facili costumi. L'enfasi è posta sui doveri filiali e sulla necessità di evitare in qualunque modo le calunnie che distruggerebbero la rispettabilità sociale della famiglia: le parole chiave che ricorrono con maggiore frequenza sono castità e virtù, entrambe generatrici di onore. Polonio non ammette alcuna replica: nelle sue parole compare uno strenuo richiamo ai doveri filiali e al pudore che, una volta compromesso da gesti e azioni scellerate, parrebbe oltremodo difficile recuperare. I comandi sono perentori, volti a ribadire una relazione patriarcale e gerarchica sulla quale si compone il rapporto padre-figlia.

Come si può agevolmente intuire, la rete parentale nella quale Ofelia è imprigionata non mira a prendersi cura di lei come persona e come soggetto: in qualità di figlia di Polonio e sorella di Laerte, è sottoposta a precisi doveri ai quali deve assolutamente ottemperare.

Foriera di futuri disturbi psichici pare la malvagia demolizione del concetto di amore: se Laerte ha definitivamente dissacrato con la sua visione fisica e corporea la tenera favola di Ofelia innamorata di Amleto, le parole di Polonio aggiungono ulteriore sarcasmo all'idea del matrimonio che, sognato come apportatore di affetto, fiducia e rispetto reciproco ("i sacri giuramenti") e visto come supremo ideale che attribuisce senso e legittimazione alla vita di una giovane donna, diventa una mera contrattazione, un patto politico finalizzato all'ascesa sociale. Tali prime incrinature nella vulnerabile mente di Ofelia si trasformano in vistose crepe generate dallo scontro frontale con l'amato che, profondamente mutato a causa del processo di *transfert* della ignominia e immoralità da Gertrude a Ofelia, si scatena contro di lei, esacerbando attraverso crude espressioni la negatività totalizzante di tutte le donne, considerate bugiarde, infedeli e false. La cosiddetta *nunnery scene* (III, 1, 90-153) può essere considerata il *climax* nel quale si sommano tutte le negatività misogine frutto di una tradizione secolare, retaggio della visione biblica della donna e della esegesi patristica, nonché della reiterata enfasi veicolata dalla predicazione puritana contro la falsa bellezza esteriore che non deriva da onestà morale, bensì da leziosi cosmetici e meri artifici.

6. La libertà nella follia

Quanto il condizionamento operato sulla tenera identità *in fieri* di Ofelia attraverso i condivisi imperativi etico-sociali del patriarcato fosse del tutto esterno e non reso codice implicito e intenzionale per le sue azioni, viene manifestato parossisticamente nella fenomenologia che contraddistingue lo scatenarsi improvviso della follia: rifiutata e allontanata brutalmente da Amleto, Ofelia regredisce in un limbo dove non vi sono più coercizioni costrittive. Riemergono antiche pulsioni e in un triste parallelo contrastivo, ella fornisce voce a tutto ciò che fino a quel momento aveva nascosto per soddisfare il padre. Le canzoni che ella canta nella sua opaca pazzia hanno tutte un

⁴ "Non comprendi... dimmi la verità... fa conto... spenditi meno... non assegnarmi... sii più parsimoniosa... non concederti... non credere... non devi... pensaci" (I, 3, 96-135).

sottofondo sessuale, i fiori che dona alludono variamente a metafore di congiungimenti carnali. Pare dunque – e questa sembra una ben lugubre constatazione – che le donne siano davvero i mostri di lussuria che la tradizione misogina ci ha tramandato nel corso dei secoli: una volta che vengono a mancare i freni inibitori, il puro istinto riemerge e provoca, con l'universale riprovazione sociale, un corto circuito nella mente della giovane fino a farla precipitare senza rimedio nel baratro dell'ottundimento mentale.

A tale superficiale giustificazione, frutto di una interpretazione oltremodo tradizionale, vorremmo opporre una differente visione, adottando un'ottica di genere. La follia di Ofelia si manifesta – a nostro giudizio – come ribaltamento della gabbia ontologica edificata a suo danno dalla cultura imperante all'epoca; modellata secondo le rigide costumanze volte al controllo sui corpi e le menti femminili, costretta ad un oltraggioso silenzio, umiliata dalla sottomissione al mero destino biologico (con la conseguente ipostatizzazione dei meccanismi di impurità, inferiorità e negatività), nonché ad essere descritta come pavido involucro attraverso gli sguardi altrui, la giovane, priva ormai della schiacciante autorità paterna, svuotata di qualsiasi ipotesi di futuro come moglie e madre, si abbandona per la prima volta alla sua personale volontà di esprimere ciò che sente e prova (Chen, 2011: 14).

Parole, atti e gesti, conseguenza di pensieri oltremodo tristi legati alla morte del padre, rivelano in realtà una forte focalizzazione su se stessa: specchio di tale ribaltamento sono le canzoni che ella canta e che vengono interpretate come sintomi della sua follia. Ad un'analisi più attenta, non sfugge l'abile strategia di Shakespeare che spinge Ofelia alla regressione nel folclore popolare e nella simbologia condivisa al tempo tesa a recuperare figure (il pellegrino, la figlia del fornaio), e metafore che suggeriscono una marcata enfasi sessuale, con pesanti allusioni alla perdita della castità e della purezza. La tensione tra l'antica Ofelia, figlia devota, sorella ubbidiente, innamorata fedele, e la nuova donna che prova a vivere senza l'affastellamento delle costrizioni morali e sociali genera una implosione nella sua psiche che non regge l'urto di tale inusitata situazione, mai sperimentata in precedenza. La riconquista della libertà necessita di una tale quantità di energia psichica che Ofelia si distrugge da sola, pagando un prezzo così alto che la sua identità ne risulta compromessa e non più ricostruibile secondo i canoni tradizionali. Dopo la follia, l'ultimo stadio da percorrere rimane solamente l'annichilimento finale sul quale Shakespeare ci lascia attoniti e dubbiosi: suicidio o disgrazia? Nell'economia complessiva della tragedia la spiegazione pare del tutto ininfluente: Ofelia, ninfa innocente e vittima predestinata della malvagità altrui, ritorna alla natura e allo stadio primigenio di purezza, senza più passioni e pensieri (Marzola, 1985: 109-115). Grazie ad un tenero abbraccio la natura si riappropria della sua creatura, sottraendola alla crudeltà del tempo e degli eventi.

BIBLIOGRAFIA:

BURTON, Robert, *Anatomy of Melancholy, What it is. With all the Kindes, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Severall Cures of it*, Oxford: Iohn Lichfield & Iames Short, 1621.

CAGNOLATI, Antonella, *La costilla de Adán. Mujeres, educación y escritura en el Renacimiento*, Sevilla: ArCiBel, 2016.

CAMDEN, Carroll, "On Ophelia's Madness", in *Shakespeare Quarterly*, 15, 2, 1964, pp. 247-255.

CASAGRANDE, Carla; Silvana, VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino: Einaudi, 2000.

CHEN, Yi-Chi, "Pregnant with Madness – Ophelia's Struggle and Madness in *Hamlet*", in *Intergrams* 11, 2, 2011, pp. 1-21, <http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/112/112-cyc.pdf> [consultato 21/12/2015].

CODDON, Karin S., "Such Strange Desygns: Madness, Subjectivity, and the Treason in *Hamlet* and Elisabethan Culture", in *Renaissance Drama*, 20, 1989, pp. 51-75.

DANE, Gabrielle, "Reading Ophelia's Madness", in *Exemplaria*, 10, 1998, pp. 405-423.

- DE PIZAN, Christine, *La città delle dame*, a cura di P. Caraffi, Milano-Trento: Luni Editrice, 1997.
- DUSINBERRE, Juliet, *Shakespeare and the Nature of Women* (1975), 3rd edition, New York: Palgrave, 2003.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Colloqui*, a cura di C. Asso, Torino: Einaudi, 2002.
- FELMAN, Shoshana, *Writing and Madness – Literature/Philosophy/Psychoanalysis*, Ithaca: Cornell UP, 1985.
- FINKELSTEIN, Richard, “Differentiating *Hamlet*: Ophelia and the Problems of Subjectivity”, in *Renaissance and Reformation* 21.2, Spring 1997, pp. 5-22.
- FISCHER, Sandra K., “Hearing Ophelia: Gender and Tragic Discourse in *Hamlet*”, in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 14, 1990, pp. 1-10.
- FOUCAULT, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Milano: Rizzoli, 1973.
- GIALLONGO, Angela (ed.), *Donne di palazzo. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, Milano: Unicopli, 2005.
- GUILFOYLE, Cherrell, “‘Ower Swete Sokor’: The Role of Ophelia in *Hamlet*”, in DAVIDSON, Clifford; Constantine John GIANAKARIS; John H. STROUPE, (eds.), *Drama in the Renaissance: Comparative and Critical Essays*, New York: AMS Press, 1986, pp. 163-177.
- HAMANA, Emi, “Let Women’s Voices Be Heard: A Feminist Re-Vision of Ophelia”, in *Shakespeare Studies*, 26, 1988, pp. 21-40.
- HORWITZ, Eve, “‘So Young and So Untender?': Ophelia and the Power of Obedience”, in *Journal of Literary Studies*, 4, 1988, pp. 104-117.
- JARDINE, Lisa, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Sussex: Harvester Press, 1983.
- JENKINS, Harold, “Hamlet and Ophelia”, in *Proceedings of the British Academy*, 49, 1963, pp. 135-151.
- JORDEN, Edward, *A Briefe Discourse Called the Suffocation of the Mother*, London: Iohn Windet, 1603.
- KELLY-GADOL, Joan, “Did women have a Renaissance?”, in BRIDENTHAL, R.; C. KOONZ; S. STUARD (eds.), *Becoming Visible. Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin, 1987, pp. 175-201.
- KELSO, Ruth, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana: University of Illinois Press, 1956, 1978.
- KEMP, Theresa D., *Women in the Age of Shakespeare*, Greenwood: ABC-CLIO, 2009.
- LACAN, Jacques, “Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*”, in *Yale French Studies*, 55-56, 1997, pp. 11-52.
- LEVERENZ, David, “The Woman in *Hamlet*: An Interpersonal View”, in *Signs*, 4, 1978, pp. 291-308.
- MACDONALD, Michel, “Women and Madness in Tudor and Stuart England”, in *Social Research*, 53, 2, 1986, pp. 261-281.
- MACLEAN, Ian, *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- MANN, David, *Shakespeare’s Women: Performance and Conception*, Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- MARZOLA, Alessandra, *L'impossibile puritanesimo di Amleto*, Ravenna: Longo Editore, 1985.
- MICALE, Mark S., *Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations*, Princeton: Princeton UP, 1995.
- MOTTA, Giovanna, *Regine e sovrane*, Milano: Franco Angeli, 2003.
- NEAMAN, Judith S., *Suggestion of the Devil: The Origins of Madness*, New York: Anchor Books, 1975.
- NEELY, Carol Thomas, “‘Documents in Madness’: Reading Madness and Gender in Shakespeare’s Tragedies and Early Modern Culture”, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 42, 3, Autumn 1991,

pp. 315-338.

NOVY, Marianne, *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*, Chapel Hill: U of North Carolina P, 1984.

PHILIP, Ranjini, "The Shattered Glass: The Story of (O)phelia", in *Hamlet Studies*, 13, 1-2, 1991, pp. 73-84.

PORTER, Roy, *Storia sociale della follia*, Milano: Garzanti, 1991.

Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, 21, 2, 1997, pp. 5-22.

ROUSSEAU, George S., "'A Strange Pathology'. Hysteria in the Early Modern World, 1500-1800", in GILMAN, Sander L. et al., *Hysteria beyond Freud*, Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 91-221.

SALKED, Duncan, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester: Manchester UP, 1993.

SENG, Peter J., "Ophelia's Songs in *Hamlet*", in *Durham University Journal*, 25, 2, 1964, pp. 77-85.

SHAKESPEARE, William, *Amleto*, traduzione di Eugenio Montale, Milano: Mondadori, 1988.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, edited by Harold Jenkins, The Arden Shakespeare, London and New York: Methuen, 1982.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Prince of Denmark*, edited by Philip Edwards, Cambridge: Cambridge UP, 1985.

SHOWALTER, Elaine, "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism", in PARKER, P.; G. HARTMAN (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*, London: Methuen, 1985, pp. 77-94.