ta Severi
HING HAMLET
E. - OGGISCUOLA

Questo volume, sprovvisto del talloncino a fronte, è da considerarsi copia di SAGGIO-CAMPIONE GRATUITO, fuori commercio. Esente da I.V.A. (D.P.R. 26-10-1972, n. 633, art. 2, lett. d). Esente da bolla di accompagnamento (D.P.R. 6-10-1978, n. 627, art. 4, n. 6).

CENTRO PROGRAMMAZIONE EDITORIALE
41030 San Prospero s/S (Modena) - tel. 059/908065

€ 12 50

RITA SEVERI

TEACHING HAMLET
(Insegnare Amleto)

C.P.E.

TEACHING HAMLET
(Insegnare Amleto)

proposta metodologica e didattica

di

RITA SEVERI

L'alta figura di lui si disegnò nera nel vano della porta-finestra, di sul terrazzo, come l'ombra di uno sconosciuto: e, dietro a lui, nel cielo, due stelle parevano averlo assistito fin là. Diòscuri splendidi sopra una fascia d'amaranto, lontana, nel quadrante di bellezza e conoscenza: fraternità salva!

CARLO EMILIO GADDA

"La cognizione del dolore"

OGGISCUOLA
mensile di scienze dell'educazione

dir. Ercole Baraldi

TEACHING HAMLET
(Insegnare Amleto)

proposta metodologica e didattica
di
RITA SEVERI

CENTRO PROGRAMMAZIONE EDITORIALE
41030 - San Prospero s/S. (Modena)

© Copyright 1985
Centro Programmazione Editoriale
Via Canaletto 20/b
41030 San Prospero s/S - Mo
tel. 059/908065
Stampato Grafiche Bertolasi - Cavezzo - Mo

PREMESSA

L'insegnamento della letteratura inglese, se condotto in modo non puramente nozionistico, ma inteso come approccio ad una civiltà letteraria, può offrire la possibilità di approfondimenti ed analisi testuali di rilevante interesse. Il presente lavoro raccoglie appunto i risultati di una ricerca didattica e metodologica svolta sul testo di *"Amleto"* dagli studenti di quarta del Liceo Scientifico Sperimentale "M. Morandi" di Finale Emilia (indirizzi: linguistico, pedagogico ed informatico), nel corso dell'anno scolastico 1983-'84. Esso tuttavia non si presenta unicamente come il risultato di un'esperienza didattica sperimentale - pur nella sua valenza paradigmatica: in quanto può essere di esempio per altre consimili ricerche -, ma intende anche proporre alcune soluzioni - sia metodologiche, che contenutistiche - ai numerosi problemi interpretativi che sottendono un testo drammatico, nella fattispecie: ***Hamlet*** di William Shakespeare.

Il testo di ***Amleto***, infatti, è stato sottoposto ad una decodifica sistematica, secondo i seguenti punti:

a) la segmentazione del testo;

b) le didascalie e le "poetic scenery", contenute nei dialoghi;

c) la rilevazione delle funzioni dei personaggi, secondo le categorie di Greimas;

d) l'interpretazione delle funzioni linguistiche dei dialoghi (secondo Jakobson);

e) la presenza e la ricorrenza di determinate figure retoriche.

Al fine di rendere più chiara la lettura, si è diviso il volume in due parti: la prima contiene il materiale metodologico di base per l'analisi testuale e le modalità dell'esperienza didattica realizzata, con note bibliografiche ed il ***Summary***

of the plot; la seconda riporta i risultati analitici dei lavori dei gruppi di ricerca, secondo le categorie sopraindicate; mentre nelle Appendici abbiamo raccolto la documentazione utilizzata e tradotta dagli stessi studenti ed altri materiali di supporto.

E' importante osservare come risultati ed esperienza didattica siano complementari in questo lavoro, per cui i primi non sarebbero stati raggiunti senza l'impostazione della ricerca per gruppi ed il concorso di numerose persone, e la seconda non avrebbe avuto senso e sarebbe stata poco motivante se solamente ripetitiva di cognizioni scontate. Per questo, la ricerca è stata in sé metodo e scoperta al tempo stesso, avendo alla base una serie di domande: che ruolo ha ***Hamlet*** nella letteratura europea del Rinascimento? quali sono gli strumenti per raggiungere una comprensione sufficientemente approfondita di un testo tanto complesso? in che modo si può realizzare la transcodifica di un testo teatrale?

Tutto questo ha portato ad una attenta lettura del testo, al suo inquadramento storico e letterario - sulla base ovviamente della letteratura critica precedente -, alla decodifica delle sue componenti ed infine al confronto tra quanto acquisito ed un tipo di interpretazione non usuale di ***Amleto***: quella che Leo De Berardinis ha dato nella sua rappresentazione della tragedia shakespeariana nel corso del 1984.

L'occasione della verifica "dal vero" di una ricerca-verifica, del resto, non rara per testi di ampia notorietà - ha offerto la possibilità di una discussione comparativa tra come si può immaginare e come si può rappresentare un testo teatrale.

Riprodurre in volume un lavoro di vasta portata, che ha impegnato più classi per un intero anno scolastico e su diversi registri interpretativi, può risultare riduttivo, come ogni volta che si fissa per iscritto il vissuto; lo si fa sicuri che il lettore saprà leggere oltre i necessari schematismi, nella speranza che possa farne lui stesso occasione di esperienza.

All'esperienza didattica hanno partecipato: Paola Breviglieri, Monica Toffanetti, Maria Cristina Bozzoli, Elena Galeotti, Mafalda Banzi per i tagli scenici; Federica Pivetti, Federica Diazzi, Elena Semenzato, Antonietta Raguzzoni, Angela Masi, Elena Guandalini e Mirco Vitali per le funzioni dei personaggi; Katia Orlandi, Monica Mantovani, Paola Masina, Mirna Ferrari, Rita Serra e Mirco Vitali per le didascalie; Stefania Moretti, Milena Morandi, Bruno Guaraldi, Elena Galeotti, Giuseppina Pompili e Maura Gazzotti per le funzioni linguistiche; Emanuela Pincelli, Paola Galeotti, Cristina Baldazzi, Cristina Minarelli e Maura Gazzotti per le figure retoriche. Fabrizio Botti, Vincenzo Caselli, Elisa Natali, Gualtiero Govoni, Daniela Sofritti, Angela Sanzari, Annamaria Malaguti, Gianni Cobellini, Cristina Miari, Sergio Gavioli, Marco Malaguti e Davide Baldoni hanno curato l'analisi col computer.

Il ***Summary of the plot*** è stato elaborato da tutti gli studenti dell'indirizzo linguistico; hanno curato la traduzione e il riassunto delle fonti: Federica Pivetti, Federica Diazzi, Angela Masi, Elena Guandalini, Mirco Vitali, Emanuela Pincelli, Elena Galeotti, Maura Gazzotti e Stefania Moretti.

Ad essi, ai colleghi dell'Istituto e a quanti hanno favorito la realizzazione dell'iniziativa e del presente volume il mio sentito ringraziamento.

Rita Severi

PARTE PRIMA

METODOLOGIA DELLA DIDATTICA

CAPITOLO 1

LA STRUTTURA DEL TESTO DRAMMATICO

1. Atti e scene

Il testo drammatico è convenzionalmente diviso in scene ed atti. Si può considerare la singola scena come l'unità basilare della struttura del dramma.

La scena cambia in un dramma ogni qual volta escono od entrano i personaggi. La scena cambia perché l'assenza o la presenza di un personaggio ne àltera il contenuto scenico e discorsivo. Quando si dice che la scena cambia, non si intende un effettivo cambio di scenario, ma che il contenuto del discorso, l'interazione tra i personaggi e il loro modo di ambientarsi cambiano.

Es. ***Hamlet,*** *II,2; vv. 40-58:*

"Exeunt Rosencrantz and Guildenstern with attendants.
Enter Polonius.
(...)
Exit Polonius
(...)
Enter Voltemand and Cornelius, the ambassadors, with Polonius."

Quando escono Rosencrantz e Guildenstern, Polonio si intrattiene con il re, annunciandogli l'arrivo dell'ambasciatore della Norvegia e gli spiega che ha scoperto la causa della pazzia di Amleto. Il re desidera far entrare immediatamente gli ambasciatori e Polonio li va a chiamare. Nel frattempo il re riferisce alla regina che Polonio ha trovato la causa del male di Amleto. La regina, scettica, ritiene che non vi sia altra causa che la morte del padre e il matrimonio troppo affrettato. Il re decide di mettere Amleto alla prova.

A questo punto rientra Polonio seguito dagli ambasciatori.

Se consideriamo la scena come l'unità di base, dobbiamo dedurre che la struttura totale del dramma consisterà nell'organizzazione e sistemazione tra loro delle varie scene.

Il dramma è dunque una struttura completa e complessa in cui interagiscono varie parti tra di loro. Ogni elemento o parte del dramma è collegato per mezzo di relazioni di ordine (prima e dopo) e di associazione (riferimenti interni tra le varie parti).

La struttura del dramma ci viene data sia dall'organizzazione delle parti, sia dal contenuto, trasmesso per mezzo dei dialoghi. Ogni scena svolge una funzione specifica, che può essere rilevata ponendosi alcune domande:

Chi dice che cosa a chi?

Perché e come lo dice?

Per quale scopo o finalità?

Dove viene detto e quando?

Nel brano citato come esempio, nella prima scena Polonio parla al re, annuncia nuovi personaggi ed anticipa informazioni utili allo svolgimento del dramma (il rapporto Amleto/Ofelia); lo scopo è quello di ribadire la sua fedeltà al sovrano; questo viene detto nella reggia, quando il re e la regina hanno appena parlato agli amici di Amleto, manifestando la loro preoccupazione per il suo mutamento di umore. All'uscita di Polonio vi è uno scambio molto significativo tra il re e la regina, nel quale la sovrana mostra di minimizzare la causa del mutamento di carattere di Amleto.

Questo breve esempio è sufficiente per comprendere come nel giro di soli diciotto versi vi siano tre scene ben distinte.

Per evidenziare l'importanza di una scena e per crearne di nuove, il drammaturgo si avvale di alcune tecniche quali: la sovrapposizione di più azioni, l'antagonismo o l'accordo tra diversi personaggi, i conflitti vissuti da un personaggio in modo individualistico rispetto alle aspettative degli altri personaggi.

Ai fini dello svolgimento dell'azione, il drammaturgo si serve dei personaggi per creare delle configurazioni o schemi.

Infatti, cercando di capire l'interazione tra i personaggi, si possono individuare quali sono gli schemi fissi che ricorrono

nel dramma e rispecchiano la sua struttura. Seguendo un personaggio si può tracciare lo schema della sua azione. Per esempio, l'eroe tragico (Hamlet) all'inizio del dramma è ignaro del suo scopo; nel corso del dramma avviene l'illuminazione e, alla fine, egli è assurto a piena coscienza della sua missione. Un tipo di schema del genere è ravvisabile in tanti altri personaggi.

Se la lettura del dramma è stata partecipe ed attiva, il lettore, a lettura ultimata, sarà in grado di fornire un riassunto dettagliato di quanto ha letto, di elencare le scene di ogni atto, i contenuti e i dati che vengono comunicati in ogni scena, e i personaggi che intervengono fornendo delle comunicazioni significative.

Questo esercizio ha una importante validità pratica, in quanto consente di determinare e chiarire i vari elementi della struttura del dramma e di mettere questi elementi in relazione tra di loro. Sarebbe opportuno che questo esercizio si svolgesse per iscritto, in modo da verificare con un confronto diretto il funzionamento delle varie parti del dramma.

2. L'inizio del dramma

L'inizio di un dramma, come quello di un romanzo, è sempre significativo. Esistono romanzi fiume, che ripercorrono le vicende del protagonista dall'infanzia alla morte; altri che preferiscono immetterci subito nel vivo dell'azione (in "medias res"); altri ancora che concentrano gli avvenimenti in un solo giorno (***Ulysses*** di James Joyce, per esempio).

Se nel romanzo non esiste preoccupazione di tempo, nel dramma, invece, la convenzione e la comodità esigono che non ci si dilunghi oltre i soliti cinque atti. Per questa ragione, dunque, se un drammaturgo vorrà esporre l'intera vita del protagonista del dramma dovrà, sin dall'inizio, tenere conto del ritmo che intende adottare.

Infatti, già all'inizio, si riesce a comprendere dalla figura del protagonista e dalla natura della vicenda trattata, se l'azione sarà diluita o concentrata, se il dramma si svolgerà con un determinato ritmo piuttosto che con un altro.

Se un dramma ci vuole raccontare la vita intera di un uomo,

gli avvenimenti notevoli, proprio per la loro reale distanza, dovranno essere ravvicinati e le scene, per poter rappresentare più azione possibile, si susseguiranno con un ritmo abbastanza incalzante. Se, invece, il dramma vuole essere la rappresentazione di un avvenimento che occupa un breve periodo di tempo, allora si avrà la possibilità di rallentare l'azione e di soffermarsi maggiormente sui particolari.

Nel teatro moderno, soprattutto, dove si tende a rappresentare problemi inerenti la coscienza dell'uomo ed i rapporti tra le persone, non è raro riscontrare un ritmo più rilassato nello svolgimento del dramma (basti pensare al teatro di Samuel Beckett).

Tuttavia non si può generalizzare: il ritmo del dramma non è determinato solo dal momento in cui inizia l'azione, ma soprattutto dal fine che l'azione vuole conseguire. Un dramma di coscienza è spesso un dramma in cui l'azione è rallentata. Il dramma dell'orrore (ad es. il teatro di Seneca) è un dramma con un ritmo concitato, dove gli avvenimenti si susseguono a catena.

Quando il dramma inizia "in medias res", l'informazione che viene data al lettore è spesso parziale. Spetterà, dunque, al lettore il compito di ricostruire parte della vicenda, servendosi dei dati che gli verranno forniti nel corso del dramma.

In ***Hamlet,*** *I,1, vv. 40-51* (in effetti si tratta della terza sequenza scenica della prima scena), impariamo che King Hamlet è morto e che il suo fantasma, per qualche ragione ora inspiegabile e misteriosa, infesta il castello di Elsinore con la sua presenza. L'apparizione dello spettro, che indossa l'armatura del re, l'apparizione, in sostanza, della morte fin dall'inizio del dramma, apre delle aspettative nel lettore sulle ragioni di questi avvenimenti soprannaturali: si tratterà veramente di King Hamlet? perché visita i bastioni del castello nelle spoglie di uno spettro errante senza pace?

La scena si apre "in medias res", introducendo, con grande economia di mezzi, una figura chiave, emblematica per la risoluzione del dramma. Il lettore, già avvertito dai commenti delle guardie e dalla perplessità espressa da Horatio, intuisce che l'oscuro personaggio svolgerà un ruolo decisivo in una vicenda che lo riguarda da vicino: una tragedia, dunque, sulla morte.

E', comunque, soltanto alla fine della prima scena (*vv. 170-71*) che impariamo dell'esistenza di "young Hamlet", figlio del re morto, che dovrà essere informato delle visite del fantasma. Sarà inevitabile, a questo punto, associare il figlio al padre morto ed aspettarsi da lui qualche prova decisiva. *"Revenge his foul and unnatural murder" (I,5, v. 25)*: un dramma di vendetta, è questo l'argomento della vicenda, e fa presagire un ritmo contrappuntato dalle varie fasi della preparazione, che forse porteranno all'esecuzione del comando paterno.

3. Didascalie e arredi scenici

Esistono didascalie scritte apposta per la rappresentazione del dramma e didascalie funzionali al dramma che sono parti integranti dei dialoghi. Le prime devono essere considerate come ordini scritti da eseguire nella rappresentazione scenica. Ciò non toglie che queste didascalie siano utilissime soprattutto al lettore, dato che la rappresentazione nasce dal testo.

Le seconde sono ravvisabili entro i dialoghi, poiché vengono introdotte come annunci. A volte si tratta di presentare dei personaggi, a volte, come succede spessissimo nel teatro shakespeariano, di descrivere delle scene, soprattutto per il fatto che i drammturghi elisabettiani rappresentavano i loro drammi in un teatro che era fornito di uno scenario convenzionale, adattabile a qualsiasi rappresentazione.

In ***Hamlet*** *I,1, vv. 1-10,* dai dialoghi dei due personaggi riusciamo a ricostruire il luogo, l'ora, l'ambientazione dell'avvenimento: è mezzanotte di un notte calma e molto fredda; due sentinelle sui bastioni fanno la guardia.

Si potrebbero considerare queste didascalie "annunciate" come scene nelle scene, in quanto il lettore è chiamato a sovrapporre una scena immaginaria alla scena costituita.

Le didascalie scritte, come parte integrante del dramma inglese, hanno una storia piuttosto recente. Furono introdotte dai drammaturghi della Restaurazione (1660-1698), i quali, però, iniziarono questa pratica prima ancora dell'apertura dei teatri, quando i drammi, non potendo essere rappresentati

per il divieto imposto dai Puritani - si ricordi la chiusura dei teatri inglesi del 1642 -, venivano letti. I drammaturghi decisero che una prefazione con la descrizione dettagliata delle caratteristiche delle "dramatis personae" avrebbe agevolato il compito degli eventuali lettori e lettrici, il cui numero - soprattutto delle ultime - era in costante aumento. Infatti, in questo periodo, si diffuse l'abitudine della lettura dei drammi, i cosiddetti "closet dramas".

Non fu certamente estranea a questa pratica l'influenza del romanzo. Anche alla fine dell'Ottocento, soprattutto presso i drammaturghi del teatro realistico e naturalistico (G. B. Shaw), si noteranno didascalie elaborate e dettagliate, come le descrizioni nei romanzi a loro contemporanei.

Gli arredi scenici descritti nelle didascalie assumono l'importanza di simboli, in quanto concentrano l'attenzione del lettore sulla loro presenza e stimolano la sua curiosità riguardo al loro uso.

Nel teatro shakespeariano gli arredi e gli oggetti funzionali al dramma si limitavano ad elementi puramente metaforici, una specie di sineddoche scenica: un albero per indicare la foresta, un uomo in armatura per rappresentare uno stato di guerra e così via.

Gli oggetti scenici assumeranno un ruolo sempre più rilevante con lo sviluppo del teatro borghese. Basterà, in questa sede, notare l'importanza attribuita a certe proprietà sceniche come il fazzoletto, la lettera o il ventaglio nella "pièce bien faite" del teatro comico francese dell'Ottocento (Victorien Sardou, in particolare).

Tuttavia, anche in ***Hamlet*** esistono alcuni micro-elementi che servono a far progredire l'azione e intorno ai quali si svolgono alcune scene. Un esempio viene fornito dalla lettera di accompagnamento che Claudius affida a Rosencrantz e Guildenstern diretti in Inghilterra. Questa lettera non appare nel testo, ma il suo contenuto s'apprende di riflesso dalla descrizione di un facsimile della lettera che Hamlet mostra ad Horatio (*V,2, vv. 26-55*); gli avvenimenti che separano Hamlet dai suoi compagni di viaggio vengono riferiti sempre per lettera ad Horatio (*IV,6, vv. 13-30*). Claudius chiedeva al re inglese la morte di Hamlet, ma la vittima designata riesce ad impossessarsi del documento e a modificarlo in suo favore. Vi scriverà, infatti, che vengano condannati a morte i suoi due ex-compagni di studi. La lettera unisce, come motivo affabulatore, alcuni personaggi: Claudius, Rosencrantz e Guildenstern, il re d'Inghilterra e Hamlet.

Nelle didascalie non bisogna dimenticare di includere gli elenchi delle "dramatis personae". Questi sono significativi perché, molto spesso, si presentano come lo specchio fedele della gerarchia sociale dominante in un determinato periodo storico.

In Shakespeare, i personaggi nobili maschili vengono elencati per primi, precedendo quelli femminili; in entrambi i gruppi viene poi rispettato un rigido ordine gerarchico, dagli aristocratici ai servi.

I drammaturghi che non elencano i loro personaggi secondo l'ordine sociale, possono scegliere di presentarli in ordine di apparizione, oppure possono sconvolgere l'ordine gerarchico vigente e mettere in testa ai loro elenchi personaggi che, pur essendo socialmente inferiori, sono ritenuti, per ragioni morali o di giustizia sociale, superiori o alla pari dei dominatori.

Shaw, con la sua consueta insofferenza per l'ordine sociale costituito, sopprimerà del tutto l'elenco delle "dramatis personae", preferendo descrivere i personaggi man mano che entrano in scena.

Anche la soppressione dell'elenco dei personaggi può essere significativa, in quanto contravviene ad una convenzione del testo scritto. Sopprimendola, l'autore introduce un altro tipo di convenzione, e rinnova in tal modo la tecnica artistica. Inoltre, tale pratica è significativa in quanto sta a dimostrare che il drammaturgo non si sente vincolato dalle gerarchie prestabilite, e per Shaw questo è un dato inconfutabile.

4. Il ritmo del dramma

Il ritmo del dramma consiste nella successione e nella variazione degli avvenimenti entro la struttura del testo.

La frequenza con cui si cambiano le scene, con cui entrano od escono i personaggi, non è l'unico elemento che contribuisce a produrre un senso di concitazione e di avvicinamento ad

una meta.

Gli improvvisi sovvertimenti dell'ordine cronologico del testo (dilatazione o abbreviazione dell'azione), i cambiamenti inaspettati, i colpi di scena, i rovesci della fortuna, tutto questo contribuisce all'andamento del dramma. Essi sono elementi contenutistici, che col ritmo del loro avvicendarsi, possono influire considerevolmente sul ritmo generale del dramma.

Nei drammi esistono atti nei quali le azioni si avvicendano con un ritmo particolarmente sostenuto. Questo è il caso dell'atto terzo in ***Hamlet.*** In *III,1* Hamlet viene messo a confronto con Ophelia, mentre Claudius e Polonius stanno a spiare. In *III,2* avviene la prova decisiva della colpevolezza di Claudius, quando egli assiste al "dumb show". Claudius in *III,3* mette alla prova la fedeltà di Rosencrantz e Guildenstern, affidando loro Hamlet per il viaggio in Inghilterra. In *III,4* Hamlet si trova a confronto con la madre, la quale ha consentito che le loro confidenze fossero origliate da Polonius. Polonius ha avuto l'incarico da Claudius, il quale ha preteso questa ulteriore prova di fedeltà dal suo ministro, prova che a lui costerà la vita. Dato il susseguirsi a ritmo serrato delle prove, il terzo atto presenta un andamento regolare e incalzante.

Tuttavia, si dovrà tenere conto anche degli aspetti formali del ritmo: dialoghi lunghi, lunghe pause tra un intervento e l'altro, azioni prima raccontate e poi, solo in un secondo momento, eseguite, possono rallentare notevolmente il ritmo del dramma nella sua rappresentazione, nonostante la concitazione comunicata dal contenuto.

5. I personaggi e le loro funzioni

Con la critica strutturale, il personaggio appartiene al sistema narrativo del testo non tanto come "persona", ma piuttosto come "agente", impegnato a svolgere determinate funzioni che lo caratterizzano.

Nelle analisi condotte dalla critica, da Propp a Bremond, il personaggio viene identificato a seconda del ruolo che svolge e delle relazioni contratte. Propp giunge alla conclusione che, sebbene i personaggi della fiaba di magia siano variabili, le loro funzioni - i compiti, cioè, che essi devono eseguire - rimangono costanti e limitate. La "funzione" di Propp presuppone la conoscenza dell'azione/i svolte dal personaggio lungo il percorso della narrazione.

I personaggi proppiani vengono classificati in base a sette "sfere d'azione", desunte dalla loro frequenza costante nel "corpus" delle fiabe studiate dall'autore.

Elaborando le categorie di Propp, Greimas propone il termine di "attante" per quel personaggio che riassume in sé completamente una o più azioni. Le sue categorie appaiono più calzanti per la critica del dramma, in quanto egli è pervenuto ad esse studiando la frase come se fosse un "dramma in miniatura", dove il predicato rappresenta l'azione, mentre i dipendenti del predicato rappresentano gli elementi principali di questa azione. Greimas ipotizza uno schema categoriale degli attanti suddivisi in sei funzioni:

SOGGETTO	*OGGETTO*	*DESTINATORE*
DESTINATARIO	*AIUTANTE*	*OPPOSITORE*

La relazione tra *Soggetto* e *Oggetto* si basa sulla formulazione del desiderio o del fine della ricerca: chi desidera chi o che cosa.

La relazione tra *Destinatore* (Arbitro, dispensatore del bene) e *Destinatario* (Ottenitore virtuale del bene) si concentra sull'oggetto: chi destina a chi.

Le categorie di *Aiutante* e *Oppositore* includono quei personaggi che aiutano o sono d'ostacolo al raggiungimento della persona, evento, cosa desiderata. Naturalmente (come anche in Propp), più funzioni possono concentrarsi in un solo personaggio.

Se applichiamo questo schema attanziale alla vicenda principale di ***Hamlet*** (Hamlet desidera vendicare la morte del padre, con l'uccisione di Claudius), vediamo che il soggetto è Hamlet, l'oggetto Claudius, il destinatore è King Hamlet (è da lui che proviene l'ordine), il destinatario è sempre King Hamlet, l'aiutante è Horatio, gli oppositori sono Claudius, Polonius, Rosencrantz e Guildenstern (i quali sono aiutanti di Claudius).

L'utilità dell'applicazione delle categorie greimasiane risiede nel risalto che danno alla interazione tra i personaggi, per

cui, dopo un'analisi attenta, si potrà riscostruire lo schema completo delle interazioni tra i personaggi del testo.

Per ottenere il modello attanziale del dramma, bisogna tener conto delle vicende multiple che spesso si sovrappongono all'interno del testo, il "plot" e i "sub-plot/s".

La vicenda principale incorpora le vicende minori in un rapporto di inclusione che, a volte, può essere di natura speculare: il minore rispecchia in modo più semplificato il maggiore. E' un espediente tecnico che troviamo anche nella pittura (basti pensare al famoso quadro di Velasquez, *"Las Meninas"*).

In ***Hamlet*** il "plot" principale è costituito dalle vicende della famiglia di Hamlet, mentre quello secondario segue le peripezie della famiglia di Polonius. I due plots trovano un momento di convergenza totale quando Hamlet uccide Polonius. Infatti, l'uccisione del consigliere del re introduce un'azione parallela a quella del plot principale: anche in questo caso si tratterà di vendicare l'uccisione di un padre.

Per chiarire le funzioni dei personaggi - maggiori e minori - bisogna elencare le loro azioni, riportate nelle sequenze di ogni scena. Si tratta, dunque, di seguire ogni personaggio e di codificare la sua gamma d'azione per poter determinare la sua funzione caratterizzante.

6. Il dialogo

La comunicazione nel dramma avviene per mezzo del dialogo che può verificarsi tra più personaggi, tra due personaggi ("duologue", come è stato recentemente puntualizzato da A. K. Kennedy), o per mezzo del monologo o del soliloquio. Anche il dialogo svolge funzioni significative e ben distinte: può essere discorsivo, narrativo, descritto, informativo, confidenziale, ecc.

Sarebbe interessante verificare quanti tipi di dialogo esistono in un dramma, annotare quali personaggi pronunciano i vari tipi di dialoghi e quante volte un determinato tipo ricorre presso un qualsiasi personaggio. In tal modo si otterrebbe, oltre una classificazione dei dialoghi, anche la possibilità di descrivere ogni personaggio in base al tipo di enunciazione.

Da un punto di vista puramente formale, il dialogo pronunciato da un qualsiasi personaggio, lo qualifica, a volte, anche solo in base alla durata. Infatti, le comunicazioni più lunghe vengono fatte dai personaggi più importanti e viceversa.

Esempi dell'importanza del personaggio in base alla lunghezza del suo eloquio abbondano in ***Hamlet.*** In atto *V,1 (vv. 195-210)* vediamo che nello scambio di battute tra Hamlet e Horatio, la lunghezza dei dialoghi, pur essendo identica al momento dell' "altercatio", diventa sempre maggiore, in favore di Hamlet verso la fine della sequenza scenica.

7. Il linguaggio

Col sorgere del dramma naturalistico, le preoccupazioni riguardanti il linguaggio, la sua formulazione convenzionale in versi, gli effetti retorici, la sua spettacolarità, sono in parte decadute.

Oggi i drammaturghi cercano, seppure attraverso la mediazione artistica, di portare nei dialoghi teatrali lo stesso linguaggio della consuetudine quotidiana.

Gli elisabettiani, prendendo i classici come modello (Seneca in particolare), rispettavano nel genere drammatico alcune delle stesse leggi che presiedevano alla composizione poetica.

In omaggio alla convenzione, i testi del periodo utilizzano il linguaggio in versi o il "blank verse" e si servono delle stesse figure retoriche presenti nella poesia. Il linguaggio di Shakespeare, in particolare, è denso di immagini nelle quali ogni parola assume più connotazioni ed una valenza metaforica, che rispecchia i livelli multipli dell'interpretazione del testo.

Diamo di seguito un elenco delle figure retoriche più frequenti in Shakespeare, con la relativa esemplificazione tratta da ***Hamlet:***

METAFORA	*SIMILITUDINE*	*SINEDDOCHE*
OSSIMORO	*ANAFORA*	*RIPETIZIONE*

La *metafora* è una figura retorica del discorso, per la quale ogni cosa viene descritta coi termini di un'altra. E' un paragone implicito (al contrario della similitudine, che è un paragone esplicito).

Es. ***Hamlet**, III,1, vv. 67-8:*

*"When we have shuffled off this **mortal coil***
Must give us pause".

La *similitudine* è un confronto esplicito di una cosa con un'altra.

Es. ***Hamlet**, III,4, v. 7:*

*"**Mad as the sea and wind** when both contend".*

La *sineddoche* è un tipo di metafora, nella quale la parte sta per il tutto.

Es. ***Hamlet**, I,2, v. 129; I,3, v. 29:*

*"O that this too sullied **flesh** would melt."*

*"Than the **main voice** of Denmark goes withal".*

L' *ossimoro* si ottiene accostando parole aventi un significato apparentemente contradditorio; è una figura imparentata con l'antitesi e il paradosso.

Es. ***Hamlet**, I,5, v. 76:*

*"Cut off even in the **blossoms** of my **sin**".*

L' *anafora* è una figura della ripetizione: si tratta di parole e frasi ripetute nei versi e nel discorso successivo.

Es. ***Hamlet**, V,1, vv. 121-125:*

FIRST CLOWN: ***You lie out on't**, sir, and therefore 'tis*
not yours. For my part, I do not lie in't, yet it is mine.

HAMLET: ***Thou dost lie in't** and say it is thine.*
'Tis for the dead, not for the quick. Therefore thou liest".

In questi pochi versi, tuttavia, si rileva la presenza del bisticcio lie/lie (mentire/giacere), il significato metaforico dei termini, il parallelismo degli enunciati ed il sillogismo larvato.

La ripetizione può essere di natura fonetica, metrica, ritmica e frastica. Figure come il ritornello, l'assonanza, la rima, l'allitterazione o l'onomatopea sono frequenti tipi di ripetizioni.

Esistono altre figure, come il *chiasmo* (uno schema ad incrocio, nel quale la posizione degli elementi principali è specularmente rovesciata), che, sebbene meno numerose, sono tuttavia significative, perché assumono connotazioni

sia formali che contenutistiche.

*"A man may **fish** with the **worm** that hath eat of a King,*
*and eat of the **fish** that hath fed of that **worm**"*
(IV,3, vv. 27-8).

In quest'esempio è da rilevare l'identificazione metaforica worm/King. Ciò non fa altro che ribadire, ancora una volta, la polivalenza delle figure e del linguaggio shakespeariano.

8. Interventi metatestuali

Ogni volta che nel testo troviamo un riferimento al testo stesso, o a qualche sua parte od elemento, si tratta di un intrevento metatestuale: il testo, cioè, si commenta da sé.

Il discorso che Hamlet rivolge agli attori in *III,2 (vv. 1-53)* è un discorso metatestuale, in quanto suggerisce, in modo mediato, l'atteggiamento che l'attore reale dovrebbe mostrare nei confronti del testo.

Anche in altre occasioni è evidente che l'uso dei termini riferiti al teatro, anche se subiscono connotazioni metaforiche, lasciano trapelare un ripensamento da parte del drammaturgo sul testo stesso che egli ha scritto. Esistono persino dei commenti sulla condizione economica dell'attore, che sono verificabili storicamente e costituiscono, anche se in modo frammentario, un breve apparato esegetico al testo:

"There was, for a while, no money bid for
argument unless the poet and the player went to cuffs
in the question" (II,2, vv. 353-355);

"Good my lord, will you see the players well
bestowed? Do you hear? Let them be well used, for
they are the abstract and brief chronicles of the time"
(II,2, vv. 520-522).

Analogamente, tutta la scena del "play within the play" *(III,2)* può essere interpretata, formalmente, in senso metatestuale, in quanto fornisce la copia speculare di una rappresentazione teatrale a corte.

9. La convenzione

Ogni testo drammatico si regge sulla convenzione: un tacito patto tra lo scrittore e il lettore in cui i due si impegnano a rispettare alcune regole, prima fra esse la "suspension of disbelief" (come la chiamava il Coleridge): l'accettazione temporanea della finzione come realtà.

Uno dei "topoi" più antichi è infatti quello del "theatrum mundi" (Curtius): con esso viene ribadita e sottolineata la sparizione della barriera che divide le ombre dalla loro sostanza. Se il mondo è teatro ("All the world's a stage"), anche il teatro è mondo e tra i due mondi esiste una relazione speculare.

A teatro, il pubblico s'arrende all'esperienza della rappresentazione, alla realtà delle azioni, alle luci, alle parole. Ci si abitua e si impara a godere delle convenzioni drammatiche. Nel dramma, l'uso dei versi (il "blank verse"), l'inserimento di canti e di danze, i commenti del coro, gli a solo, il soliloquio, il monologo, sono alcuni degli esempi più appariscenti della convenzione drammatica.

Nel teatro shakespeariano, oltre a queste convenzioni ne esistono altre, delle quali il lettore accorto deve prendere atto, per non cadere in errori di interpretazione. Per esempio, le donne non erano ammesse sul palcoscenico, per cui le parti femminili venivano interpretate da giovani in costume. E' dunque assai comprensibile che alcune eroine di Shakespeare, a un certo punto del dramma, trovino l'occasione di travestirsi da uomini: gli uomini per esigenze tecniche si travestivano da donne, le quali, a loro volta, per comodità, venivano fatte travestire da uomini, offrendo in questo modo agli attori la possibilità di una "performance" più credibile.

Seguendo una convenzione di sempre maggiore aderenza alla vita reale, gli scrittori elisabettiani, a differenza degli autori classici, preferivano mostrare la morte in scena. Molti drammi, incluso ***Hamlet*** - ma l'esempio shakespeariano più truculento è ***Titus Andronicus*** -, si dilungavano su avvenimenti violenti, su particolari orridi e crudeli (amputazioni, assassini), descrivendo in modo particolareggiato e realistico la fine cruenta dei personaggi.

Una convenzione che godrà di una grande fortuna, fin quasi

ai giorni nostri, è la cosiddetta "eavesdropping convention", cioè l'origliare dietro la porta. Tecnicamente, l'origliare dietro la porta da parte di un personaggio è un modo semplice ed efficace per mettere il personaggio al corrente di informazioni considerate segrete. Ma mentre il personaggio sta ad origliare, anche il pubblico viene a conoscenza sia dell'informazione riservata, sia del fatto che il personaggio origliante ne è al corrente.

Claudius e Polonius spiano l'incontro di Hamlet con Ophelia, Polonius origlia il dialogo tra Hamlet e la madre: in queste situazioni i personaggi che ascoltano dietro le tende non solo aumentano il loro bagaglio di informazioni, ma offrono anche allo spettatore la possibilità di caratterizzarli maggiormente per la natura delle loro azioni.

Anche il "play within the play" - a volte preceduto da un "dumb show" - è una convenzione usata spesso dalla drammaturgia elisabettiana, sia per far procedere l'azione, sia per informare il pubblico in modo più immediato della trama del dramma. Infatti, il "play within the play", accogliendo in sé il motivo principale dell'azione del dramma, ne è come una copia speculare, ma ridotta: per usare una fortunata definizione di André Gide, una "mise en abyme".

Gide prendeva l'idea in prestito dall'araldica: infatti spesso si trova nei simboli araldici la miniaturizzazione e l'inclusione di un blasone all'interno di un altro. Il particolare che rispecchia il tutto, pur avendo un alto potenziale comunicativo, non è facilmente individuabile. Shakespeare lo introduce nel mezzo dell'azione del dramma, perché vuole sfruttarne tutta la potenzialità informativa. Egli ha già fornito tutte le tessere del mosaico drammatico; ora presenta l'insieme in un'unica scena. Se il lettore ha seguito attentamente la vicenda, il "play within the play" gli fornirà la possibilità di cogliere - in contemporanea con Hamlet - il riconoscimento dell'assassino.

Trattare della convenzione significa allargare l'orizzonte del discorso dal dramma alla vita, ma su ciò basti un cenno, in quanto l'approfondire l'argomento ci porterebbe ad una questione filosofica molto dibattuta. Il teatro si fonda sulla convenzione alla stregua del vivere civile, che ci impone ad ogni momento le sue norme e le sue convenzioni.

Nell'analisi del testo drammatico è bene tener presente che il drammaturgo ha accettato di assogettarsi a regole precise che noi, come lettori, dovremo imparare a riconoscere, se vogliamo sperimentare un godimento attivo del testo (quella "jouissance" tanto auspicata da Barthes).

Il Dottor Johnson trovò che il ***Lycidas*** di Milton era infarcito di elementi improbabili ed incoerenti: non si era accorto che era un poema costruito secondo la convenzione pastorale, lo giudicava senza averlo capito.

Prima di emettere qualsiasi giudizio sulla qualità di un'opera, conviene imparare a distinguere tra le sue parti, tra la forma e il contenuto, tra il mittente e il destinatario, tra il canale, il codice e il contesto.

Sarà nostro compito chiarire queste categorie e saggiarne la validità nella loro applicazione all'analisi di ***Hamlet.***

Nota bibliografica

P. M. LEVITT, *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, The Hague, Mouton, 1971.

A. SERPIERI, *Ipotesi teoretica di segmentazione del testo teatrale*, in AA. VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 11-54.

F. RUFFINI, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.

M. ESSLIN, *An Anatomy of Drama*, London, Abacus, 1980.

M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

A. K. KENNEDY, *Dramatic Dialogue. The Duologue of personal encounter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

CAPITOLO II

L'ORGANIZZAZIONE DELLA RICERCA

1. Motivazioni della scelta di *Hamlet* nel corpus shakespeariano

Nel triennio superiore, in particolare al quart'anno di un qualsiasi istituto d'istruzione secondaria che offra la possibilità dello studio quinquennale della lingua inglese, esiste il problema di come affrontare i testi shakespeariani o - per converso - di come evitarli o con quali altri testi sostituirli.

Partiamo dall'ultima ipotesi. Ignorare il teatro di William Shakespeare, dare alcuni cenni biografici sul grande drammaturgo elisabettiano ed elencare i drammi principali, accennando sommariamente ai loro intrecci, fare, in sostanza, *the laundry list*, significa voler evitare la complessità della letteratura per affidarsi alla rassicurante e mediocre routine della storia della letteratura. Significa anche - fatto ben più rilevante - escludere gli studenti dalla fruizione del testo e dall'appropriazione dei codici letterari; significa privilegiare la dissociazione tra ciò che si dice e i suoi referenti - il discorso sul testo e il testo stesso -, il momento mnemonico-nozionistico rispetto al momento "anarchico" della scoperta dei testi attraverso la loro lettura e rilettura.

Veniamo alla seconda ipotesi. Se si decidesse di sostituire la lettura di un dramma con una crestomazia dei sonetti di Shakespeare, ben presto ci si renderebbe conto che, a parità di difficoltà linguistica, si otterrebbero scarsi risultati, mancando un'effettiva incentivazione alla lettura, poiché si tratterebbe di materiale sprovvisto di un intreccio convenzionale.

Dunque, dedichiamoci al teatro di Shakespeare e all'imbarazzo della scelta tra i suoi trentasette drammi, dei quali, tuttavia, convenzionalmente, a scuola si leggono i più rappresentativi e rappresentati: ***A Midsummer Night's Dream, The Merchant of Venice***, tra le commedie; ***Romeo and Juliet, Macbeth, Hamlet, King Lear*** e ***Othello***, tra le tragedie.

La scelta rimane, comunque, ampia. Perché allora prediligere ***Hamlet***, il quale, tra i drammi shakespeariani, è, in assoluto, il più esteso, con un percorso di 29551 parole e di quattro ore e mezza di rappresentazione continua? Perché scegliere un dramma che T. S. Eliot considerava "an artistic failure": *"Shakespeare failed to find 'objective correlatives' for Hamlet's feelings ... Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in excess of the facts as they appear"* (***Hamlet and His Problems***). Perché scegliere un dramma che Gabriele Baldini considerava "il più difficile dei drammi di Shakespeare" (***Manualetto shakespeariano***, *p. 342*)?

Una risposta ce la fornisce lo stesso Baldini quando propone ***Hamlet*** come un testo di perenne attualità: *"perché il protagonista è sempre diverso, come, all'infinito, sono diversi i suoi lettori. (...) E a questo modo **Hamlet** vien sempre raccontando una storia diversa, la storia di noi, sorpresi nel momento in cui lo leggiamo, sempre diversi"* (ibidem).

Dunque, Amleto è ravvisabile in ognuno di noi, è un uomo moderno, uno dei primi grandi uomini moderni che conosce il dilemma della coscienza e dell'esistenza in termini di rovello e d'ansia tutti interiori; una coscienza interiore che mai era stata espressa in modo tanto profondo nel teatro prima d'allora. Perciò si studia ***Hamlet***, per l'attualità del suo contenuto, per mezzo del quale si può instaurare un vero processo d'identificazione tra il protagonista e il lettore.

Ma non solo; si propone ***Hamlet*** ai giovani anche per le occasioni di discussione sui grandi problemi esistenziali che il testo può offrire: è il dramma di un giovane che s'interroga. Che cosa devo fare? chi devo ascoltare? come dovrò agire? come potrò dimostrare il vero dal falso? che cos'è l'amore filiale? come si esprime l'amore per la donna, per l'amico? quale atteggiamento dovrò tenere nelle diverse

situazioni che si presenteranno? come dovrò comportarmi? di quale linguaggio mi dovrò servire per ottenere il mio scopo, quando l'avrò ben individuato? qual è il mio scopo?

Leggere ***Hamlet*** offre la possibilità mediata di leggere dentro noi stessi: è dunque un testo motivante in quanto espressione di molti interrogativi che sorgono spontaneamente, nei contesti più disparati, ma soprattutto nel periodo dell'adolescenza.

Hamlet è uno di quei testi che si prestano per un programma interdisciplinare. In ambito scolastico ciò significa che il testo dà adito ad una serie di agganci con più materie umanistiche e non: italiano, filosofia, psicologia, storia e storia dell'arte, innanzitutto, ma anche - come abbiamo sperimentato - la matematica e l'informatica.

Per quanto riguarda, invece, lo studio specifico della letteratura inglese, sembra impossibile prescindere da una conoscenza, anche solo sommaria, di ***Hamlet***, in quanto nessun scrittore inglese o - a quanto sappiamo - italiano è rimasto insensibile a questo testo, e molti ne hanno tratto spunto per citazioni, rielaborazioni e nuovi testi, come risulta anche da certe produzioni a noi contemporanee, per esempio: ***Dogg's Hamlet*** di Tom Stoppard, ***L'Ambleto*** e il ***Post-Hamlet*** di Giovanni Testori.

Infine, la lettura integrale di un dramma, compiuta da più persone, si presenta come un'occasione privilegiata per riconoscere e apprendere le tecniche della critica letteraria; per familiarizzarsi - anche se, all'inizio, molto superficialmente - con un vocabolario critico e metalinguistico; per capire che i testi scritti non nascono solo da una felice ispirazione, ma sono frutto di un arduo lavoro intellettuale; per chiarire che la letteratura nasce dalla letteratura, che tutto il passato viene riflesso dal presente e che l'uomo ha la possibilità reale di mettersi in contatto con tutti i mondi passati per mezzo della lettura.

2. Gli obiettivi della ricerca

L'indagine condotta sul testo di ***Hamlet*** si fonda su due

obiettivi principali:

- il primo è, come s'è detto, quello prioritario del piacere del testo, del semplice o complesso allenamento alla lettura dell'originale;
- il secondo è quello di mettere in pratica alcuni strumenti offerti dalla linguistica e dagli studi critici strutturalisti, per andare il più a fondo possibile nella comprensione del testo.

In sostanza, si tratta, con questo secondo obiettivo di fornire agli studenti gli strumenti critici, il lessico e le strutture analitiche di base per cimentarsi anche con altri testi e per commentare, con un linguaggio criticamente adeguato, qualsiasi testo letterario. Tutto ciò si può riassumere nell'apprendimento di un metodo critico, scientificamente fondato; il che non significa fare di ognuno dei discenti un critico letterario, ma far sì che egli, nella pratica dell'analisi testuale - indipendentemente dai risultati che sarà in grado di raggiungere -, eserciti un suo modo di rapportarsi con la realtà e i suoi problemi.

3. L'organizzazione della ricerca

Per ottenere un'organizzazione efficente del lavoro si è cercato di creare un alone d'interesse per le due ore settimanali riservate alla ricerca. Tenendo presente le diverse teorie sulla motivazione - sia quelle derivate dall'empirismo inglese (Locke, Watson, Skinner), che vedono l'incitamento alla motivazione come un elemento che proviene dall'esterno o dall'ambiente (*outside or environmental*); sia quelle derivate dall'innatismo (Kant, Freud, Piaget), che assegnano la priorità all'entusiasmo interiore (*nativistic or inside*) -, si è cercato d'intervenire sia sull'assetto ambientale, sia sulla psicologia degli studenti.

Per quanto riguarda l'ambiente, ogni sabato si cercava di creare un'atmosfera di laboriosa attività, cambiando completamente la disposizione dei banchi, ordinandoli in modo che ogni gruppo potesse isolarsi. L'insegnante assumeva il compito di *monitor*, intrattenendosi presso il gruppo o

i gruppi che chiedevano il suo aiuto.

Le motivazioni interne scaturivano sia dalla novità del progetto, sia dalla responsabilità riconosciuta ad ogni studente (praticamente stavano imparando a leggere e studiare ***Hamlet*** da soli), sia dalla sfida (*challenge*) continua che il lavoro presentava ad ognuno di loro. Lavorando in gruppo, infatti, gli studenti si rendevano conto di poter risolvere i problemi che mano a mano si affacciavano secondo diverse modalità: ricorrendo direttamente all'insegnante, discutendone in gruppo per cercare la soluzione, cercare di sbrigarsela da soli ed, eventualmente, proporre il risultato finale al gruppo.

Per poter potenziare ulteriormente la libertà di ricerca e la responsabilità dei singoli studenti, il lavoro è stato diviso in modo che ogni membro del gruppo avesse un'attività specifica da svolgere.

4. Divisione del lavoro

Il lavoro di gruppo, o *team work*, nella scuola come nell'industria, è molto più vantaggioso, produttivo e stimolante che il lavoro individuale e isolato.

Come afferma H. Levinson, che pure si riferisce ad un altro contesto, quello manageriale: *"Every objectives and appraisal program should include group goal setting, group definition of both individual and group tasks, group appraisal of its accomplishments, group appraisal of each individual member's contribution to the group effort (without basing compensation on that appraisal), and shared compensation based on the relative success with which each group goals are achieved. (...) The reason for having an organization is to achieve more together than each could alone"* (***The Great Jackass Fallacy***, *pp. 99-100*).

Nella scuola, come nell'industria, bisogna abbandonare il vecchio approccio, purtroppo ancora in auge, d'insegnare attraverso il sistema del bastone e della carota (o dello stimolo e risposta). Punizioni e premi, anche se ben dosati, non possono essere considerati elementi intimamente motivanti.

Come A. H. Maslow ha dimostrato nell'opera di tutta la sua vita e, in particolare, in ***The Farther Reaches of Human Nature***, i bisogni umani si suddividono in cinque livelli:

a) bisogni fisiologici;
b) bisogno di sicurezza;
c) bisogno d'amore;
d) bisogno di stima;
e) bisogno di auto-realizzazione (*self-actualization*).

Self-actualization, la realizzazione del proprio io ideale (*ego-ideal*), è la forza motivante più potente. Ogni volta che si lavora per ottenere il miglior risultato possibile (ciò che noi abbiamo ipotizzato come risultato ideale) realizziamo la nostra forma migliore e ci avviciniamo alla visione ideale che abbiamo di noi stessi. La stima che abbiamo di noi stessi, infatti, è la visione che noi proiettiamo all'esterno della nostra personalità, frutto dell'immagine che abbiamo di noi stessi in quel determinato momento e del nostro *ego-ideal*. Più la nostra immagine (*self-image*) è positiva, più ci avviciniamo all'ego ideale e più cresce la nostra felicità.

Ogni volta che si produce qualcosa di soddisfacente assieme ad altre persone, in perfetta armonia e collaborazione, ci sentiamo felici.

Questa è la premessa psicologica che dovrebbe presiedere ogni unità didattica che si vuole rendere operante in contesto scolastico: affidare sempre più spesso la gestione dell'apprendimento agli stessi allievi (Don Milani).

Tornando al nostro progetto, l'organizzazione pratica del lavoro si è svolta secondo le seguenti modalità:

- formazione di cinque gruppi, quanti sono gli atti del dramma;
- evidenziazione di cinque elementi d'indagine identici per tutti i cinque atti: i tagli scenici, le didascalie, le funzioni del dialogo, le funzioni dei personaggi, le figure retoriche;
- tabulazione da parte di ogni alunno di un elemento della ricerca, per l'estensione di tutto un atto del dramma.

I criteri di ricerca e di tabulazione sono stati omologati per ottenere risultati equiparabili per tutti e cinque gli atti.

Dopo la lettura propedeutica del dramma completo, effettuata in italiano da ciascun studente per conto proprio, il lavoro dei gruppi di ricerca ha avuto inizio con la lettura puntuale della dispensa preparata dall'insegnante (il cap. 1 di questo libro) e con l'illustrazione dettagliata di alcune categorie, in particolare delle funzioni linguistiche e di quelle attanziali che, in un primo momento, erano risultate di difficile comprensione.

Alla ricerca hanno partecipato anche alcuni studenti dell'indirizzo pedagogico ed informatico, fornendo un sostegno valido e, a volte, stimolante, agli studenti dell'indirizzo linguistico.

5. Tempi e modalità della ricerca

La ricerca si è svolta durante il secondo quadrimestre, impegnando gli studenti per una durata media complessiva di 30 ore scolastiche e perlomeno altrettante ore di attività extrascolastica.

La tabulazione dei dati ha richiesto ad ogni studente una lenta lettura e rilettura dell'atto prescelto. Alcuni hanno letto l'atto del dramma sul quale dovevano lavorare almeno tre volte. Parallelamente al lavoro svolto durante le ore riservate al gruppo linguistico, l'insegnante proseguiva nella lettura ed esegesi del testo durante le 3 ore di inglese riservate all'area comune. In questo modo il gruppo linguistico poteva concentrarsi sul lavoro letterario per un totale di 6 ore alla settimana: 3 di area comune e 3 di indirizzo.

L'elaborazione della ricerca è stata suddivisa in 4 tempi:

1) definizione preliminare degli obiettivi, partendo dalla lettura del testo e dal commento-guida approntato dall'insegnante;
2) suddivisione del lavoro tra i 5 gruppi di ricerca, ognuno impegnato a rilevare gli stessi elementi per ogni atto del dramma;
3) reperimento degli elementi d'indagine, discussione tra i vari gruppi per definire i criteri di omologazione da applicare alla tabulazione dei dati;
4) manipolazione delle informazioni ottenute attraverso

il conteggio delle frequenze e l'individuazione di significati rilevanti, sia per l'interpretazione semantica del testo ***Hamlet***, al di là del livello denotativo, sia per l'acquisizione di un metodo da applicare ad altri testi della stessa natura.

Durante tutto il tempo in cui i gruppi si sono trovati per lavorare alla ricerca, l'insegnante si era formata un'immagine mentale dei singoli gruppi come cinque grossi ingranaggi che dovevano interagire tra di loro per spostare le lancette di un fantastico orologio, lancette che nella loro interazione simboleggiavano l'accordo che si era instaurato tra le due componenti dell'insegnamento stesso: gli studenti e l'insegnante.

6. Il ruolo dell'insegnante nell'organizzazione del lavoro scolastico

Nel grande ingranaggio della scuola l'insegnante si deve rendere conto che il suo compito viene definito quasi esclusivamente dagli studenti che si trova davanti. Sono i bisogni degli studenti che fanno scattare la molla di un determinato approccio pedagogico. Perciò, in senso stretto, si può affermare che un insegnante coscienzioso non può adottare modelli preconfezionati senza averli prima adattati alla situazione contingente.

Nel caso, poi, d'impostare e seguire una ricerca su di un testo letterario, l'insegnante si trova nella posizione di un moderno Proteo: deve, durante la lezione-indagine, rivestire più ruoli contemporaneamente. Schematizzando, in ogni fase della lezione l'insegnante interpreta almeno 3 ruoli contemporaneamente; per usare una terminologia diffusa in ambito anglosassone il ruolo dell'insegnante si esprime con le definizioni di *informer, monitor* e *guide*.

Il ruolo di *informer* è essenziale per l'insegnante ogni volta che presenta la lezione, in quanto spiega e propone nuovo materiale per l'apprendimento, la discussione, la ripetizione, ecc.

L'insegnante ha il ruolo di *monitor* ogni volta che controlla lo svolgimento di una data attività scolastica.

E' *guide* quando interviene nel lavoro di classe per suggerire, correggere o semplicemente per indirizzare gli studenti verso una corretta esposizione linguistica.

Esiste un altro ruolo che riassume in sé i 3 compiti appena esposti: si tratta del ruolo sovrano di *manager*. L'insegnante moderno, dinamico, è, all'interno della classe, un *manager* della cultura, un organizzatore e operatore culturale. Nel ruolo di *manager* l'insegnante non è preposto solo al buon andamento delle lezioni nelle sue classi, ma dovrà impegnarsi anche negli organismi collegiali, in particolare nei consigli di classe e durante le riunioni del collegio dei docenti, nell'ottica di una programmazione di classe e di istituto, che preveda agganci ed integrazioni tra le discipline.

E' fin troppo noto che, come fanno rilevare P. Bertolini e G. Cavallini, il ruolo di *manager*, che dovrebbe essere recepito da tutti gli insegnanti, trova spesso ostacoli nella sua realizzazione, sia da parte di colleghi scarsamente motivati professionalmente, sia dalla rigidità delle strutture, sia dalle condizioni ambientali o dall'organizzazione stessa del lavoro, sia dalla mancanza di stimoli professionali e di incentivi economici.

Se l'insegnante, soprattutto come direttore di una ricerca, si pone al centro dell'azione educativa come *manager*, è evidente che egli ha introiettato un modello di comportamento pedagogico che, a seconda del soggetto, può essere consapevole o spontaneo.

G. Ferry distingue tre modelli dell' *enseignant educateur*:

1) il *modello carismatico*, secondo il quale l'insegnante, ponendo la propria personalità in primo piano, esercita per mezzo della sua intensa carica umana, di doti morali, di abilità professionale, una forte influenza positiva sull'allievo, quasi ammaliandolo per mezzo di un fascino dovuto alla sua grande e innata capacità di esibire e comunicare in modo accattivante la sua cultura;
2) il *modello di aggiustamento*, che, diversamente dal primo, rappresenta una posizione di compromesso tra la centralità del ruolo dell'insegnante e la quasi subordinazione dell'alunno. L'educatore, in questo caso, cerca di rispondere alla domanda di cultura fatta dagli allievi, mettendosi il

più possibile al loro livello. Egli si premurerà di studiare il background sociologico e psicologico dell'alunno, per intervenire in modo corretto come tecnico od operatore educativo preposto all'insegnamento di una data materia. Questo tipo d'insegnante ha la funzione specifica di rendere più accessibili agli allievi gli stereotipi culturali di una determinata società, facilitando anche l'integrazione alla vita del gruppo sociale dominante;

3) il *modello di affrancamento*, che pone l'accento non sull'educatore o sull'educando, bensì sulla relazione sviluppantesi tra i due e che ha lo scopo di aiutare l'allievo a liberarsi dalle proprie difficoltà, anche da quelle rappresentate dallo stesso educatore.

L'ottimo sarebbe che tutti e tre questi modelli coesistessero nella stessa persona. Infatti nulla vieta che un insegnante eserciti un ammirevole fascino sugli allievi per la propria cultura e per il modo diretto ed entusiasta di comunicare contenuti pedagogicamente validi, si documenti sull'estrazione sociale e sulle condizioni economiche, nonché sulle motivazioni psicologiche dei propri allievi e, infine, si adoperi ad interagire con i discenti per aiutarli a sviluppare una personalità armonica e libera.

Rispetto a questi ideali teorici, al momento della ricerca sul testo di ***Hamlet***, dobbiamo confessare che il modello d'insegnante (vedi l'immagine delle due lancette dell'orologio) più ricorrente era quello *d'affrancamento*. L'insegnante cercava d'interagire con i gruppi senza imporre le proprie conoscenze, di chiarire e spiegare prima, per non dover correggere troppo dopo. Il suo ruolo, durante l'attività di ricerca, è stato soprattutto quello silenzioso di *monitor*: ascoltare, girare tra i gruppi, osservare i comportamenti dei gruppi e dei singoli studenti, porre qualche domanda per verificare la comprensione del materiale che stavano analizzando.

7. Metodologie di attuazione ed esperienze culturali di supporto

All'inizio del lavoro di ricerca ci si rese conto che bisognava

affiancare ad esso alcune attività di supporto, che ne alleggerissero l'impegno e interrompessero quella che poteva diventare un'attività di routine. Si decise, pertanto, di effettuare una gita in una città rinascimentale che avesse qualche attinenza col lavoro in corso. La scelta cadde su Mantova.

In primo luogo, perché la città si trova a circa 80 Km. dal nostro istituto. Secondariamente, la città di Mantova racchiude nel suo centro alcuni gioielli dell'arte rinascimentale: la chiesa di S. Andrea dell'Alberti, la cappella del Mantegna nella stessa chiesa, la camera degli sposi, mirabile esempio di prospettiva dall'alto, il Palazzo Ducale (dove appunto si trova la camera degli sposi affrescata dal Mantegna), residenza dei Gonzaga, signoria che si distinse, nel suo momento di maggior fulgore, sia per la parentela con l'imperatore Carlo V e per i rapporti con la corte papale, sia per il suo lusso, la sua stravaganza, il suo amore per l'arte e, in particolare, per il teatro.

Nel Palazzo Ducale, poi, si conservano interessanti affreschi sulla guerra di Troia, che richiamano alla mente le descrizioni shakespeariane del medesimo soggetto in ***Hamlet*** e in ***The Rape of Lucrece***, opera di Giulio Romano: *"by that rare Italian master Julio Romano"* (***The Winter's Tale***, *V,2, v. 97*).

C'era quindi più di una ragione per scegliere di visitare Mantova, mentre si studiava Shakespeare; altri spunti d'interesse per la città di Virgilio venivano offerti dallo stesso ***Hamlet***. Durante la spiegazione del testo in classe, quando si giunse al *play within the play: THE MURDER OF GONZAGO* (*"the story is extant and written in very choice Italian"*, ***Hamlet***, *III,2, vv. 271-72*), l'insegnante si soffermò a lungo sulla discussione della possibile fonte storica riportata dal Bullough.

Il Bullough fa riferimento ad un vecchio testo di Elisa Viani: ***L'avvelenamento di Francesco Maria I Duca d'Urbino*** (Mantova 1902), nel quale si racconta che l'uccisione di Francesco Maria I fu attribuita a Luigi Alessandro Gonzaga. Quest'ultimo, infatti, si trovava a Venezia nel 1538 quando il Duca d'Urbino morì di morte misteriosa. I due erano acerrimi nemici. La morte del Duca e la presenza del Gonzaga sembravano essere unite da un nesso: corse voce che il Gonzaga avesse assoldato

un barbiere, il quale versando del veleno nell'orecchio del Duca d'Urbino gli avrebbe procurato la morte, senza che la causa risultasse evidente.

La correlazione tra la fonte storica e il dramma si fonda sul particolare favolistico del veleno versato nell'orecchio. Il Bullough, quando lo riporta, si dimentica però che il Gonzago è la vittima del dramma e non, come nel caso di Luigi Gonzaga, il probabile assassino. Resta quindi aperta la questione della vera fonte di cui si servì Shakespeare, ed anche se non è stato possibile arrivare a delle conclusioni, è stato didatticamente utile e stimolante porre la classe di fronte a un problema insoluto.

A parte la possibilità di vedere in Mantova un eventuale luogo di riferimento storico per una parte di ***Hamlet***, resta il fatto che la città fu un importante centro di scambi culturali con l'Inghilterra dei Lancaster, dei Tudor e degli Stuart. Inoltre nel *corpus* shakespeariano le parole 'Mantua', 'Mantuan', 'Mantua's' ricorrono per un totale di 23 frequenze nei seguenti drammi: ***The Two Gentlemen of Verona, The Taming of the Shrew, Romeo and Juliet, Love's Labour Lost.***

Una seconda uscita, strettamente connessa con la presa di visione di materiale di background per la ricerca, ha avuto luogo a Modena. In quell'occasione la classe si è recata alla Biblioteca Estense per analizzare, con l'aiuto del personale della biblioteca stessa, una cinquecentina della *Historia Danorum* di Saxo Grammaticus, la fonte letteraria più antica di ***Hamlet*** (Basilea 1534). Oltre a ciò, la visita all'Estense - come a qualsiasi grande biblioteca - ha consentito di mostrare agli studenti alcuni strumenti utili alla ricerca stessa, e dei quali l'insegnante si era servita nel predisporre il materiale per i gruppi: riviste, repertori, bibliografie. Nel corso della mattinata i ragazzi stessi si sono cimentati con gli strumenti della sala cataloghi e della sala di consultazione, ricevendone stimolo ed insegnamenti pratici per il loro lavoro e per ulteriori approfondimenti, nonché per la compilazione di una bibliografia.

Tutto ciò è servito a vivacizzare la ricerca, a far capire agli studenti che lo studio può essere vivo e stimolante anche se si deve spesso svolgere in luoghi chiusi come i musei e

le biblioteche. Infatti, si ha l'impressione che la scuola, come il museo, come i vari istituti culturali, in quanto istituzioni, mortifichino e separino la vita nella sua realtà quotidiana dalla cultura vista come dominio dell'astrazione. Le gite (o, più esattamente, le visite d'istruzione) servono, appunto, a collegare questi due poli spesso contrapposti nell'ambito scolastico.

In febbraio una parte della classe si recò a Bologna ad assistere alla rappresentazione di ***Amleto*** allestita dalla Cooperativa Nuova Scena presso il Teatro Testoni. L' ***Amleto***, diretto e interpretato da Leo de Berardinis, si presentava come una versione integrale del dramma: quattro ore e mezza di rappresentazione. A quella data la ricerca si era appena avviata, gli studenti avevano già letto il testo in italiano formandosene un'immagine mentale. Molti di loro, dopo lo spettacolo, discutendo in modo informale dei personaggi e dell'insolita messa in scena, si trovarono d'accordo con l'affermazione di Leo de Berardinis: *"Amleto è un punto di riferimento per un attore che teorizzi la non interpretazione. E' un personaggio misterioso quanto lo è la vita stessa, in cui ognuno può trasportare la propria cifra. Spetta al pubblico trarre le conclusioni di fronte ad uno spettacolo che non avrà nulla della tradizionale 'messa in scena' "* (intervista rilasciata a Claudio Cumani, *"Il Resto del Carlino"*, 7 gennaio 1984).

Dunque, già all'inizio della ricerca, era presente la consapevolezza di lavorare ad un testo "aperto".

Verso la fine del nostro lavoro fummo invitati dalla direzione del Teatro Testoni di Bologna alla conferenza-dibattito sul tema *"Il Mito di Amleto e il Grande Attore"*. Accettammo l'invito ed assistemmo alle proiezioni di ***Amleto*** con Laurence Olivier e di ***Un Amleto di meno***, di Carmelo Bene. Quest'ultima proiezione suscitò molte perplessità ed interrogativi: dovetti intervenire allargando il discorso all' ***Amleto*** di Laforgue e soffermandomi sull'ironia di Carmelo Bene, mentre i ragazzi cercavano di costruire una storia dall'esile trama del film.

Sembrava quasi che il 1984 fosse l'anno di ***Amleto***. Il terzo canale della televisione trasmise, in collaborazione con il terzo programma della radio, un'edizione originale di ***Ham-***

let, allestita dalla BBC e presentata da Masolino d'Amico. La versione radiofonica fu registrata ed ascoltata da alcuni volonterosi nel laboratorio linguistico.

Per finire, su suggerimento degli studenti eletti nel Consiglio di Classe, invitammo uno psicologo a parlare alla classe dei problemi di rapporto dell'adolescente, ad integrazione di quanto si diceva delle motivazioni che stanno a monte della scelta d'insegnare ***Amleto***.

8. Modalità di verifica

L'attività di verifica è stata svolta su due oggetti differenziati: la ricerca stessa e l'apprendimento degli alunni.

Per quanto riguarda il primo oggetto, era necessario che, perché l'attività che si stava facendo - proprio per il suo carattere sperimentale - fosse continuamente tenuta sotto controllo dall'insegnante, ne venisse verificata l'accettabilità iniziale, il grado di investimento psicologico da parte degli studenti, l'andamento del *work in progress*, i livelli di coinvolgimento. Tutto ciò sia sulla base dell'osservazione dei comportamenti, sia con specifiche discussioni sulla ricerca stessa: una al momento della proposta e dell'organizzazione in classe; alcune nel corso del lavoro, anche in base alla sollecitazione dei ragazzi che ponevano problemi su questioni singole, ma che in effetti volevano chiarire dove la ricerca li avrebbe portati; un'ultima discussione, infine, a lavoro ultimato, sulle difficoltà incontrate, su aspetti lasciati in subordine e da affrontare in altre occasioni (per es.: il confronto tra le diverse traduzioni di ***Hamlet***).

La verifica del lavoro degli studenti è stata condotta su alcuni elementi sia di carattere generale (la disponibilità, l'applicazione, l'interesse dimostrati), sia su aspetti tecnici della comprensione delle strutture dell'analisi del testo e del testo stesso.

La prima misurazione è stata rivolta ad accertare se il livello puramente denotativo del dramma era comprensibile a tutti. Brevi interrogazioni, scegliendo brani a caso e facendoli tradurre, bastarono per chiarire la situazione. Tuttavia,

l'acquisizione del primo livello di comprensione del testo non bastava, neppure in area comune. Impostai una verifica orale per mezzo di *guided questions* per sondare la comprensione del testo letterario. Le domande ponevano l'accento su termini chiave dello studio del testo:

- Name some literary sources of ***Hamlet***.
- Is there more than one plot?
- Which is the main plot?
- Who are the main characters?
- Who holds the longest speech in Act I (II-III-IV-V)?
- What does he say?
- How does he say it?
- Does he use any rhetorical figures?
- Why is the play within the play a *mise en abyme*?

Non sempre le risposte erano soddisfacenti: bisognava avere molta pazienza, *do a lot of coaxing*, evitare, nel modo più assoluto, di mostrare stupore per gli errori grammaticali, lasciare intervenire più persone nella formulazione della domanda e, alla fine, si ottenevano delle risposte comprensibili, quasi corrette e che lasciavano intravedere il desiderio di dire molto di più se non fossero mancate le parole.

A queste misurazioni periodiche è seguita una verifica finale, diversificata a seconda che gli studenti seguissero l'indirizzo linguistico o altri indirizzi; mentre per questi ultimi si è trattato d'interrogazioni su domande specifiche, per gli studenti dell'area di indirizzo linguistico, per i quali i risultati della ricerca costituivano anche la maggiore prova di verifica, l'interrogazione è avvenuta in senso contrario: gli studenti chiedevano all'insegnante chiarimenti del tipo: "What does it mean? Is this a metaphor? What is the function of this character here? etc.".

Molto spesso, durante le ore d'indirizzo, in cui la lezione si svolgeva in L2, le domande di chiarimento mettevano in movimento una reazione a catena, *a chain reaction*: domanda-risposta-domanda; domanda-domanda; dialogo tra due persone; discussione; domanda-intervento dell'insegnante; intervento dello studente; il tutto molto simile ad un dibattito.

Quando la discussione era terminata e gli studenti riprendevano il loro lavoro nel gruppo, l'insegnante poteva valutare con calma gli interventi dei vari allievi e fare alcune annotazioni telegrafiche al riguardo, su di un quaderno riservato.

Gli interventi spontanei da parte degli studenti si prestano ad essere valutati con più precisione delle "prestazioni linguistiche", delle quali molti studenti fanno sfoggio durante le interrogazioni programmate (saper riferire a memoria la vita di un autore o il commento ad un'opera, non è una prova valida dal punto di vista linguistico). Infatti, l'unica situazione linguisticamente valida è quella di aver superato la fase della finzione linguistica e di sentirsi obbligati a comunicare in L2 *unawares*.

9. Feed-back, ovvero "dopo Amleto"

Applicando il modello cibernetico al processo educativo si può postulare che l' *in-put* è costituito dall'informazione trasmessa; l' *out-put* è la ricostruzione da parte del destinatario del dato trasmesso dal mittente; il *feed-back* è, invece, un processo di acquisizione-elaborazione e ri-trasmissione dei dati molto più complesso e a lunga scadenza. Infatti, il *feed-back*, o fenomeno a retroazione, avvia una catena in cui l'evento *'A'* produce l'evento *'B'*, e poi *'B'* produce *'C'*, *'C'*, a sua volta, *'D'*, ecc. Può sembrare che la catena appena riportata abbia le proprietà di un sistema lineare deterministico; ma se *'D'* riconduce ad *'A'*, il sistema è circolare e funziona in modo completamente diverso: non si tratta più di ottenere delle catene di dati, ma di una "memoria" di dati che, a richiesta, fornisce la risposta desiderata.

Se alla fine della ricerca si potè ottenere un *out-put* quasi totale, risultò impossibile sondare se si era verificato l'innescamento di un meccanismo di *feed-back*. Ci vuole tempo. Questo processo è verificabile solo a distanza di tempo, variabile da soggetto a soggetto.

Ora, a distanza di un anno, spesso accade di far riferimento, o per associazione d'idee, o per richiamo diretto, al testo di ***Hamlet***.

Analizzando *A Sick Rose* di William Blake, alcuni hanno immediatamente associato il "worm" della rosa con il "worm" e la teoria della morte in Amleto. Studiando *Enrico IV* di Pirandello per la sua "tesina d'esame", una studentessa ha proposto alcuni parallelismi tra la pazzia dei protagonisti dei due drammi. Anche la lettura di *Lady Lazarus* di Sylvia Plath, con i frequenti riferimenti alla morte, ha evocato per molti la scena cimiteriale di ***Hamlet***.

Il *feed-back* non è soltanto un processo associativo: si tratta d'aver memorizzato un dato come parte integrante della propria realtà.

Alcuni stanno scoprendo ora che Amleto assunse statura mitica alla fine dell'Ottocento; altri, forse solo ora, hanno capito certi "oscuri" rapporti tra Amleto e Ofelia, Amleto e Gertrude; altri - lo spero vivamente - rileggeranno il testo fra alcuni anni e scopriranno nuove associazioni, nuove interpretazioni.

Il *feed-back*, come processo d'arricchimento continuo, è un fatto individuale e, senz'altro, troppo complesso da sottoporre ad una verifica scolastica: è un processo di maturazione intellettuale, di investimento nella propria crescita culturale, di acquisizione di un'enciclopedia personale e, soprattutto, di una capacità di comprensione che, in alcune situazioni, può rendere la vita più stimolante e, forse, anche più bella.

Nota bibliografica

C. ACUTIS (a cura di), *Insegnare la letteratura*, Parma, Pratiche, 1979.

G. BALDINI, *Manualetto Shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964 (PBE, 46).

P. BERTOLINI, G. CAVALLINI, *Metodologia e didattica*, Milano, Mondadori, 1983.

G. BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, VII, London, Routledge and Kegan Paul, 1973, pp. 3189.

M. DOSSONI, E. BENINI, *Perché e come la ricerca nella scuola*, Milano, Fabbri, 1978.

G. FERRY, *L'enseignant educateur*, in "Revue française de pédagogie", 3 (1968), pp. 18-30.

G. GIUGNI, *Introduzione allo studio delle scienze pedagogiche*, Torino, SEI, 1984.

H. LEVINSON, *The Great Jackass Fallacy*, Coligny (Geneva), Orbit Business Society, 1973.

A. H. MASLOW, *The Farther Reaches of Human Nature*, Harmondsworth, Penguin, 1971.

M. SPEVACK, *A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare*, III, Hildesheim, Georg Olms, 1968.

P. WATZLAWICK, J. H. BEAVIN, D. D. JACKSON, *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Astrolabio, 1971.

CAPITOLO III

HAMLET: SUMMARY OF THE PLOT

ACT 1

Scene 1 *(Elsinore, platform of the Royal Castle)*

Francisco, a sentinel, is finishing his watch; Barnardo comes to relieve him and waits for Horatio and Marcellus, rivals of his watch. He's impatient to know if the "thing" has appeared again that night. Horatio, a friend of Prince Hamlet, who doesn't believe in the apparition, is entreated by Marcellus to watch with them. While Barnardo is talking about that strange vision, the Ghost appears and Horatio feels fearful and astonished. Impelled by his friends, he tries to speak to it, enquiring about its identity, since he really looks like the dead King of Denmark. The Ghost doesn't answer because it's offended and goes away. Horatio recognises it as the King, in the same armour he had on when he combated Norway; in his opinion all this forewarns some disorder in the state.

Marcellus wants to know the reasons of those strict watches and of all those preparations for war; Horatio, on hearsay, explains that they want to prevent young Fortinbras from recovering the lands lost by his father in a duel with the dead Hamlet; in Rome too, before Julius fell, the dead left their graves to portend the imminent event.

The Ghost enters for the second time and Horatio tries to speak to it again; he would like to know the fate of his country, but, suddenly, the cock crows and the Ghost hastens away. In fact this bird announces the morning, that summons all the spirits to their confine. Horatio and the guards break

their watch; they decide to tell Hamlet what happened and to ask him to speak directly to the Ghost; it will certainly talk to his son.

Scene 2 *(A Great Hall in the Castle)*

Claudius, King of Denmark, who has taken Gertrude, the Queen, to wife, thanks Voltemand and Cornelius for their comforting thoughts after King Hamlet's death. But the real aim of this meeting is Claudius's decision to dispatch the two messengers to Norway, to convince the King to suppress his nephews' purpose in great haste.

When they go out, the King addresses Laertes, who asks his approval to return to France, already granted by Polonius, his father.

Claudius allows him to leave; then he tries to console Hamlet about his father's death, but the Prince scorns all comforts, including those of his mother. They consider his obstinate sorrow and his full mourning as absurd insults to heaven and they beg him not to go to Wittemberg, as he's the most immediate to the throne.

Hamlet decides to stay for his mother's sake, then he remains alone and finds all things in the world weary, flat, unfair, disgusting. He's thinking about the death of his good father and the marriage of his mother with his odious uncle, only one month after the funeral.

Horatio, Marcellus and Barnardo enter the Great Hall, interrupting Hamlet's sad thoughts, and they tell him about the apparition of the Ghost on three successive nights. They tell Hamlet that the Spirit was armed from head to foot, sorrowful, very pale, with a sable silvered beard, in a word, the very figure of his dead father. Hamlet decides to watch with them that night and hopes to see it again, to talk to it. He's impatient, but he asks them to keep the secret of that strange vision.

Scene 3 *(Polonius' house)*

Laertes is leaving Elsinore to go to France and he advises Ophelia, his sister, to consider Hamlet's love as a mere

fashion, not lasting; in fact, Hamlet can't choose by himself because all his decisions entail the future of the state. Ophelia has to be discreet, not let herself be overwhelmed by passion and not trust in that love. Polonius enters and urges Laertes to leave, as the ship is waiting for him; he only has to give him some precious precepts to behave properly. He shouldn't be vulgar, he shouldn't dress too eccentrically, he shouldn't lend or borrow money, but he should be affable, choose true friends, reserve his judgement, dress in a refined way, and, above all, be sincere with others and true to himself.

Then Laertes takes leave of his father, greets Ophelia and tells her to remember what he said to her. Polonius hears this and asks his daughter to tell him what she said to Laertes. She says that it's something dealing with Lord Hamlet and he tells her that Hamlet's affection is not sincere; she shouldn't believe his vows, they are lies and she must sell her endearments at a higher rate. He charges her not to exchange words with Hamlet from that moment onward and she assures him that she will obey.

Scene 4 *(At the watch)*

Hamlet, Horatio and Marcellus at their watch; it is already midnight when they hear two sounds of ordnance, a custom of the King, who is feasting, dancing, enjoying succulent dinners, all sources of scandal in those lands. The spirit comes; Hamlet tries at once to speak to it and ask it the reason of that apparition after its death, what it means and what they should do.

The Ghost beckons him to follow him, menacing his friends who fear for his safety and try to stop him. Hamlet is almost upset, "his fate cries out"; Marcellus and Horatio understand that the apparition predicts something rotten in Denmark and decide to follow him.

Scene 5 *(On the battlements of the Castle)*

The Prince asks the spirit why and where it wants to lead him; it says that it will soon have to return to the flames of its terribile prison, so it prays Hamlet to listen, as he

is his father's spirit. It isn't true that he has died stung by a serpent; the real murderer is the present King. The Ghost defines him an incestuous beast who has seduced with gifts and charm his virtuous Queen, but, as he now scents the morning air, he must be brief.

He was sleeping in his orchard when Claudius poured into his ears the juice of cursed hebona; it immediately curdled his blood and he died with a lot of sins to expiate. He tells Hamlet that he shouldn't tolerate all this, but save his mother from worse pain, as she is already tormented by her conscience. As the spirit disappears, Hamlet ponders his father's commandment: he swears to revenge him.

Horatio and Marcellus reach him and he tells them that he's going to pray. He doesn't want them to know what the spirit has revealed to him; he wants them to swear upon his sword never to tell anyone what they have seen that night.

They suddenly hear a voice coming from the cellarage. They move to another place but the voice follows them: it's the Ghost who entreats his son to swear to revenge it.

Hamlet asks his friends not to reveal the secret of his "antic disposition", the reasons of his strange behavior, to anyone; he has given himself a difficult task: to set right "the time that's out of joint", in the name of his dead father.

ACT 2

Scene 1

Polonius dispatches Reynaldo to Paris to bring money and documents to his son Laertes.

Once there, he must meet some Danish people and speak to them in order to get some information about Laertes' behaviour.

Telling them about "slight sullies" of Laertes' character, Reynaldo might induce those people to reveal any unworthy act of the youth.

Scene 2

While Reynaldo is going out, Ophelia enters.

She tells her father that Hamlet went to her closet "with his doublet all unbraced, no hat upon his head, his stockings fouled, ungartered and down-gyved to his ankle, pale as his shirt, his knees knocking each other".

Polonius asks her if Hamlet has become mad because he's in love with her; she says it might be possible and refers that Hamlet took her by the wrist and held her hard; long stayed he so and, at last, he let her go and went away looking at her.

So Polonius decides to go to the King, thinking he has found the true cause of Hamlet's madness.

Polonius asks Ophelia if she has recently exchanged some harsh words with Hamlet. Ophelia replies that she hasn't answered the Prince's letters and doesn't meet him anymore.

Polonius regrets having thought that Hamlet only wanted to amuse himself with her.

The King, who wants to discover the reason of Hamlet's madness, calls Rosencratz and Guildenstern to spy on his nephew. Polonius goes to the King to tell him that he has found the real cause of Hamlet's insanity and to announce that the ambassadors from Norway have arrived.

The King, Voltemand and Cornelius speak about Norway and then the ambassadors go out.

Later, Polonius tells the King that Hamlet is mad not only for the grief of his father's death and for the suddenness of his mother's marriage, but, in particular, for his love for Ophelia, who won't accept it.

Polonius wants to organize a tryst between Ophelia and Hamlet to prove to the King that he has told him the truth.

While Hamlet is walking, he meets Polonius and he speaks to him as a madman; he asks him about Ophelia.

Polonius, then, goes to organize the "casual meeting" between Hamlet and his daughter.

Hamlet sees Rosencrantz and Guildenstern and talks to them about Denmark, which he considers a prison.

He asks Guildenstern and Rosencrantz what they are doing at Elsinore and they answer that they are visiting him, but

Hamlet discovers that the King has sent for them to spy on him.

Rosencrantz and Guildenstern tell Hamlet they have met some players on the way. Hamlet is joyfully surprised. He asks if the players hold the same estimation they did when he was in the city.

They reply that the new fashion in the city is to listen to young players who shout so that many wearing rapiers are afraid of goosequills.

Hamlet has just learnt about the players when Polonius arrives to announce that they are coming. Hamlet mocks him.

Hamlet welcomes the players and wants them to give him a taste of their art, so he recalls some verses about Pyrrhus killing the old Priam.

The first player recites the part where Pyrrhus wants to kill Priam and tells Hecuba's sorrow after the death of her husband.

While Polonius is leading the players to their inns, Hamlet talks to the first player and asks him to recite the "Murder of Gonzago" with the addition of a few lines of his own invention.

Then he greets the players, and Rosencrantz and Guildenstern go out.

Hamlet is alone. He chides himself because he hasn't succeeded yet in his revenge.

He thinks about acting out a play with a plot which recalls his father's death. Using this stratagem he wants to analyze Claudius' response and behaviour.

ACT 3

Scene 1

The King, speaking to Rosencrantz and Guildenstern, wants to know if they have found Hamlet sane. Rosencrantz and Guildenstern, on their way to the palace, have seen a group of players coming to Elsinore.

Later, Polonius, the King and Ophelia must decide how

to discover the reason for Hamlet's madness. Polonius and the King hide themselves "seeing unseen" while Hamlet enters. He gives vent to a long speech about the importance of life and death.

In the meantime, Ophelia is walking back and forth with a prayer book in her hands. She and Hamlet exchange a few words. Ophelia wants to return Hamlet's gifts. He doesn't care for what she says, but he advises her to go to a nunnery to escape life's corruptions. Hamlet's words are very hard; they break Ophelia's heart.

The cause of Hamlet's madness, therefore, isn't love, as Polonius thought.

Scene 2

The trumpets sound at the beginning of the play when the players enter and act out the roles of a King and a Queen.

The plot of the play mirrors the event of the murder of Hamlet's father and dwells on the ambiguous attitude of the Queen of Denmark. Hamlet asks his mother her opinion about the drama.

Lucianus, the actor who plays the King's cousin, enters and pours the poison into the King's ears. At this moment, Horatio and Hamlet see that the King seems troubled by the action and stands up asking for light.

Polonius orders to stop the tragedy; all the people go out and Hamlet refers his ideas on the behaviour of the King to his friend and confidant Horatio.

Rosencrantz and Guildenstern enter and communicate to Hamlet that the King is very angry and that the Queen wants to speak to the Prince as soon as possible. Now Hamlet is happy and peaceful because he has learned the truth and he won't listen to anybody else's opinion.

Polonius tells him that the Queen is waiting to speak to him. Hamlet remains alone and prepares for the meeting he will have with his mother.

Scene 3

In the third scene, Rosencrantz and Guildenstern enter

in a room of the castle. The King would like to dispatch Hamlet with them to England because he thinks that Hamlet's madness is very dangerous for the welfare of the State. Rosencrantz and Guildenstern promise to provide and they consider the King very generous because his most holy wish is to keep his many subjects safe. Rosencrantz and Guildenstern go out.

Polonius enters and tells the King that he will overhear the Prince's conversation with his mother, hidden behind the arras.

The King remains alone, desiring to repent because his offence is rank: a brother's murder. He would like to pray the angels to help him, but when he kneels and starts to pray, the words are without thoughts and won't reach heaven.

At the same time, Hamlet enters. He sees the King in prayer and he thinks that the right moment to kill him has arrived and he will be able to revenge his father's murder. But Hamlet won't kill him now: he is too fit and seasoned for his passage. He will wait for a more suitable moment when the King is drunk or in a rage, in the blossoms of his sin.

Scene 4

The Queen is speaking to Polonius about Hamlet's madness. They hope to bring him again on the righteous path by explaining to him that his joking has become too serious. When Hamlet arrives, Polonius hides behind an arras to hear, unseen, so the Queen, who is aware of the councellor's hiden presence, can talk to him safely alone.

Hamlet's words seem those of a madman and the Queen is worried and afraid of her son.

Polonius, who heard the whole conversation, asks for help. Hamlet makes a thrust through the arras and kills him without knowing whom he's killing: he thought it might be the King. Hamlet wants the Queen to repent: she was married to a man who every god seemed to have set his seal on, yet she married his brother, a murderer, a villain, a cutpurse of the empire. Has she no eyes? Compulsive ardour at the Queen's age should be tame, humble, waiting upon judgement. Yet

she honeys and makes love in the same way as she did when she was young, isn't she ashamed?

At these words, the Queen prays him to say no more. But even the Queen's piteous prayers won't convert Hamlet's purpose.

While Hamlet is talking to his mother, the Ghost visits the chamber and remembers his duty to him: "do not forget".

Hamlet is going to England where his two school-fellows, under the King's orders, will marshal him to knavery. But he knows that he will not be caught in the trap.

Hamlet leaves his mother's closet dragging Polonius's body away.

ACT 4

Scene 1

The Queen explains to the King, to Rosencrantz and Guildenstern how Hamlet killed Polonius crying "a rat, a rat"; the King is thinking that he must send Hamlet away because he's become insane and more and more dangerous. He, moreover, consoles his wife about her son's destiny and orders Rosencrantz and Guildenstern to go and seek Hamlet and Polonius's dead body. At the end he goes with the Queen to meet their friends and to inform them about what Hamlet has done.

Scene 2

In this scene Hamlet enters followed by Rosencrantz and Guildenstern, who ask him where he has hidden Polonius's dead body, because they have the order to bear it to the chapel. Hamlet tells Rosencrantz that he's only a sponge, which soaks up the King's countenance, his rewards and his authority. Rosencrantz replies that Hamlet must go with them to the King, so they get going together.

Scene 3

The King enters with two or three attendants and speaks

about the shameful actions that Hamlet has performed and about the death of Polonius. Rosencrantz and Guildestern enter; they ask about the dead body and they admit Hamlet to the King's presence.

Claudius, the King of Denmark, asks Hamlet where the body is, and after a long speech, he understands that it is under the staircase, in the lobby, and he orders his attendants to go seek the corpse there. He announces to the Prince that he must go to England "with fiery quickness" and Hamlet accepts. The King orders the two students to follow Hamlet "at foot" and, once alone, he admits that he has ordered Hamlet's death by letter.

Scene 4

Fortinbras sends his captain to the King of Denmark with a message in which he asks admission to his kingdom. Hamlet, Rosencrantz and Guildenstern enter, and Hamlet asks the captain who the army belongs to and what is its purpose. The captain answers to all his questions and tells Hamlet that it must be used to conquer "a little patch of ground" that nobody would farm because it has "no profit but the name". Rosencrantz goes out and Hamlet follows. Hamlet describes Claudius as a beast, who only sleeps and feeds itself. Hamlet thinks only about his revenge, that becomes more and more necessary and, about his thoughts, he says that they must be bloody, "or be nothing worth".

Scene 5

This scene takes place in the castle. Ophelia knows of her father's death and wants to speak to the Queen; she talks nonsense, sings strange songs and speaks about her father. The King orders to follow her because she's very upset. At the same time, Laertes arrives with his followers: he is very angry. Apparently, Laertes doesn't know that it was Hamlet who killed Polonius. He wants to meet the King: they are having a long conversation when Ophelia enters and Laertes immediately understands that she's become mad. He decides to revenge his father's death.

Scene 6

In a room of the castle we find Horatio and a gentleman who says that some sailors want to give him a letter. The sailors enter, Horatio reads the letter that comes form Hamlet and he learns that Hamlet has been a prisoner of the pirates and that the sailors have a letter for the King, too. He invites Horatio to follow the sailors in order to reach him.

Scene 7

In another part of the castle, the King is speaking to Laertes. The King says that the murderer of Polonius, Hamlet, wants his life and Laertes asks why he doesn't defend himself. The King answers that he can't because "the Queen, his mother, lives almost by his looks" and also for "the great love the general gender bear him". Meanwhile, a messenger enters with the letters from Hamlet. There are two letters: one for the King and one for the Queen; in that of the sovereign he says that he has returned. The King suggests to Laertes the way to obtain his revenge: he should engage himself in a duel with Hamlet, just for amusement. He should use a poisoned sword and, in sport, he will kill him. If this project fails, there is a second remedy: when Hamlet will be thirsty, the King will give him a poisoned cup. In the meantime, the Queen enters and announces sad news: Ophelia has drowned while picking flowers by a stream; Laertes, distressed, goes out. The King and his wife follow him.

ACT 5

Scene 1

Two clowns appear on the stage: they are digging out a grave to bury Ophelia. They are talking about her sudden death and discussing whether she drowned herself or whether her death was accidental.

Hamlet and Horatio enter, while a clown goes out. The second clown is digging out the graves and singing at the same time. Some skulls fall out of the tombs. Hamlet, pointing

to a skull, asks the gravedigger whose it was and the clown tells him that it was Yorick's, the King's fool. Hamlet remembers the fool and how, in his childhood, he used to play with him.

The King, the Queen, Laertes and attendants carrying Ophelia's body come along, followed by lords and a priest. Hamlet and Horatio hide themselves to see who is lying in the coffin. Hamlet still doesn't know that Ophelia is dead.

Laertes complains about the obsequies, but the priest tells him that Ophelia's death was doubtful and, for this reason, her burial rites have been "as far enlarged as they have warranty". She is buried in sanctified ground only because she is a gentlewoman. Laertes, in rage, curses whomever has induced his sister to madness.

Hamlet now understands that the dead person is the gentle Ophelia. He comes out of his hiding place and jumps into Ophelia's grave where Laertes is standing. Both want to demonstrate their love for the dead lady. They fight, but the people around them separate them.

Hamlet wants to know why Laertes is so angry with him: was it because he left Ophelia? was it his fault if she drowned herself?

Hamlet and Horatio walk off the stage.

Scene 2

Hamlet and Horatio are in the castle. The Prince tells his friend how he managed to come back alive from England. When he was on the ship on his way to the other kingdom, one evening, he went into the captain's cabin and looked for the King's letter. His uncle gave orders to the English King to execute him. He read it and replaced it with another in which he had written the order to kill Rosencrantz and Guildenstern. Horatio asks Hamlet how he sealed the letter and the Prince tells him that he had the royal signets with him. Hamlet thinks that Rosencrantz and Guildenstern deserve death because they were meddlers, taking orders from a false King.

Osrick, a courtier, enters and announces that the King has wagered six Barbary horses and six French rapiers and

poniards for his victory in a duel with Laertes. Hamlet listens to the courtier, then mocks him by having him take off and put on his hat over and over again. The Prince accepts the challenge. Osrick praises Laertes as a masterful swordsman, but Hamlet replies that he doesn't fear him.

Osrick returns to the King with Hamlet's answer. Hamlet, in the meantime, discusses Osrick as a ridiculous man. A lord wants to know if Hamlet is really ready to fight Laertes. He reminds him that his mother wants him to be friendly with the sad youth.

Horatio tries to dissuade Hamlet because Laertes is the better man, but the Prince doesn't agree. Since Laertes left for France, Hamlet has been in constant practice, yet he has an "ill... here about his heart".

Some officers with cushions and other attendants bearing foils, daggers and gauntlets enter. The King, the Queen, Laertes, Osrick and all the Court follow. Trumpets blow, drums sound, and a table is set with flagons of wine on it.

The King invites Hamlet to shake Laertes' hand. Hamlet greets Laertes telling him that if he has been guilty, the guilt was part of his madness. Laertes accepts the Prince's apology and says that he doesn't ask for revenge, but that he wants to fight only for his honour. They ask for the foils.

Hamlet acknowledges Laertes' ability and tells the King that he has waged for the loser. Claudius doesn't agree with him.

Laertes wants other foils: his sword is too heavy. He easily chooses the poisoned one. They prepare to fight. The King explains the rules.

He asks for some stoups of wine; one of these is poisoned and it's set for Hamlet. The King drinks to his nephew's health and the duel begins.

The trumpets blow when Hamlet strikes Laertes. The King stops the duel and offers the poisoned cup to the Prince who refuses it. Hamlet strikes Laertes again and the Queen drinks to her son from the poisoned stoup. Her husband had tried to warn her: he had whispered not to drink. Gertrude offers some wine to Hamlet but he refuses again.

Laertes wounds Hamlet who discovers that Laertes' foil

hasn't a hood. They struggle and in the rush they exchange swords. Hamlet strikes Laertes with the poisoned sword.

The Queen has fallen from her chair: everybody thinks she has fainted. She reveals that the wine was poisoned and that she is dying. The Queen dies.

Laertes falls to the ground and, before dying, he explains that the Queen has died because of the treachery of the King. Hamlet strikes his uncle with the poisoned sword.

Laertes forgives Hamlet and wants him to do the same.

While Hamlet is slowly expiring, he trusts Horatio with his dying voice to bequeath his throne to Fortinbras and to tell his story to the world.

Before young Fortinbras reaches the castle, Hamlet dies. Fortinbras finds the hall filled with dead bodies. Horatio welcomes him as the heir to the throne and begins to relate the horrible tale of revenge. Fortinbras accepts the honour and orders a royal burial for Prince Hamlet.

PARTE SECONDA

ANALISI DI *HAMLET*

CAPITOLO 1

TAGLI SCENICI

ACT 1

Scene 1

V.	1	Enter Barnardo and Francisco
	13	Enter Horatio and Marcellus
	18	Exit Francisco
	40	Enter the Ghost
	51	Exit the Ghost
	125	Enter the Ghost
	142	Exit the Ghost
	176	Exeunt Barnardo, Horatio and Marcellus.

Scene 2

V.	1	Enter Claudius, King of Denmark, Gertrude, the Queen and the Council including Polonius, his son Laertes, Hamlet, Voltemand, Cornelius and attendants
	41	Exeunt Voltemand and Cornelius
	128	Exeunt all but Hamlet
	128-159	Hamlet alone
	159	Enter Horatio, Marcellus and Barnardo
	254	Exeunt all but Hamlet
	258	Exit Hamlet.

Scene 3

V.	1	Enter Laertes and Ophelia
	52	Enter Polonius

87 Exit Laertes
136 Exeunt Ophelia and Polonius.

Scene 4

V. 1 Enter Hamlet, Horatio and Marcellus
38 Enter the Ghost
86 Exeunt the Ghost and Hamlet
91 Exeunt Horatio and Marcellus.

Scene 5

V. 1 Enter the Ghost and Hamlet
112 Enter Horatio and Marcellus
148-190 The Ghost from under the stage
190 Exeunt.

ACT 2

Scene 1

V. 1 Enter Polonius with his man Reynaldo
75 Exit Reynaldo
76 Enter Ophelia
120 Exeunt.

Scene 2

V. 1 Enter the King and the Queen, Rosencrantz and Guildenstern, with attendants
39 Exeunt Rosencrantz and Guildenstern with attendants
40 Enter Polonius
54 Exit Polonius
54-60 The Queen and the King
60 Enter Voltemand and Cornelius, the ambassadors, with Polonius
85 Exeunt the ambassadors
111-122 Polonius reads the letter
167 Enter Hamlet
170 Exeunt the King and the Queen

219 Enter Guildenstern and Rosencrantz
221 Exit Polonius
379 Enter Polonius
420 Enter the players
541 Exeunt Polonius and the players
545 Exeunt all but Hamlet
545-604 Hamlet alone
604 Exit Hamlet.

ACT 3

Scene 1

V. 1 Enter the King and the Queen, Polonius, Ophelia, Rosencrantz, Guildenstern and Lords
27 Exeunt Rosencrantz, Guildenstern and Lords
42 Exit the Queen
55 Exeunt the King and Polonius
55 Enter Hamlet
56-89 Hamlet alone
89-150 Ophelia-Hamlet
150 Exit Hamlet
151-162 Ophelia alone
163 Enter the King and Polonius
190 Exeunt all.

Scene 2

V. 1 Enter Hamlet and the players
55 Exeunt the players
55 Enter Polonius, Rosencrantz and Guildenstern
59 Exit Polonius
61 Exeunt Rosencrantz and Guildenstern
62 Enter Horatio
101 Enter the King and Queen, Polonius, Ophelia, Rosencrantz, Guildenstern, the Lords attendants with the guard
145 Enter dumb show
145 Exeunt dumb show

150 Enter the Fourth Player as Prologue
160 Exit
161-163 Hamlet and Ophelia exchange a few words
164 Enter two Players as King and Queen
237 Exit the Player-Queen
252 Enter the Third Player as Lucianus
279 Exeunt all but Hamlet and Horatio
303 Enter Rosencrantz and Guildenstern
379 Enter Polonius
393 Exit Polonius
396 Exeunt all but Hamlet
397-406 Hamlet alone
406 Exit Hamlet.

Scene 3

V. 1 Enter the King, Rosencrantz and Guildenstern
26 Exeunt Rosencrantz and Guildenstern
26 Enter Polonius
36 Exit Polonius
72 Enter Hamlet
96 Exit Hamlet
98 Exit the King.

Scene 4

V. 1 Enter the Queen and Polonius (hidden)
8 Enter Hamlet
24-31 Hamlet, Polonius, Queen
104 Enter Ghost
136 Exit the Ghost
218 Exeunt Hamlet and the Queen.

ACT 4

Scene 1

V. 1 Enter the King and Queen with Rosencrantz and Guildenstern
4 Exeunt Rosencrantz and Guildenstern

33 Enter Rosencrantz and Guildenstern
38 Exeunt Rosencrantz and Guildenstern
45 Exeunt King and Queen.

Scene 2

V. 1 Enter Hamlet
5 Enter Rosencrantz, Guildenstern and attendants
30 Exeunt.

Scene 3

V. 1 Enter the King and two or three attendants
12 Enter Rosencrantz, Guildenstern and all the rest
16 Enter attendants with Hamlet
38 Exeunt attendants
55 Exit Hamlet
59 Exeunt all but the King
70 Exit King.

Scene 4

V. 1 Enter Fortinbras with his army over the stage
8 Exeunt all but the Captain
9 Enter Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern and all the rest
29 Exit Captain
31 Exeunt all but Hamlet
31-66 Hamlet alone
66 Exit Hamlet.

Scene 5

V. 1 Enter the Queen, Horatio and a Gentleman
16 Exit the Gentleman
21 Enter Ophelia
36 Enter the King
73 Exit Ophelia
74 Exit Horatio
99 Enter a Messenger
113 Enter Laertes with his Followers

116 Exeunt his Followers
156 Enter Ophelia
200 Exit Ophelia
221 Exeunt Laertes and King.

Scene 6

V. 1 Enter Horatio and a Gentleman
4 Exit the Gentleman
7 Enter Sailors
13-30 Horatio reads a letter from Hamlet
33 Exeunt Horatio Sailors.

Scene 7

V. 1 Enter the King and Laertes
35 Enter a Messenger with letters
42 Exit the Messenger
42-47 King reads letter from Hamlet
161 Enter the Queen
191 Exit Laertes
195 Exeunt King and Queen.

ACT 5

Scene 1

V. 1 Enter two Clowns
60 Exit second Clown
64 Enter Hamlet and Horatio
214 Enter the King and Queen, Laertes and the coffin with Ophelia, with Lord attendant and a Priest
289 Exeunt Hamlet and Horatio
295 Exeunt all.

Scene 2

V. 1 Enter Hamlet and Horatio
81 Enter Osrick
179 Exit Osrick

191 Enter a Lord
202 Exit the Lord
218 Enter officers with cushions and other attendants with foils, daggers and gauntlets.
Enter the King and Queen, Osrick, Laertes and all the state.
304 The Queen dies
321 The King dies
326 Laertes dies
352 Hamlet dies
356 Enter Fortinbras, with the Ambassadors and with his train of drum, colours and attendants
397 Exeunt marching.

Commento

Adottando la segmentazione del testo in micro-scene o sequenze si riesce a mettere in evidenza la presenza scenica dei vari personaggi e il ritmo dell'azione dell'intero atto.

In *I,1,* l'elemento dinamico nel dramma è rappresentato dal Ghost, il quale entra ed esce due volte, evidenziando in questo modo la sua funzione di elemento determinante per l'azione drammatica.

La *Scene 2* introduce la corte, Claudius, Gertrude, Polonius, Laertes, Voltemand, Cornelius e Hamlet. Hamlet rimane isolato sul palcoscenico in questa scena per ben due volte, segnalando in tal modo il suo futuro ruolo di protagonista.

La terza scena introduce un *plot* secondario, caratterizzato dall'interazione prima fra Polonius e il figlio, Laertes, poi fra Polonius e la figlia Ophelia.

Le ultime due scene del primo atto ci mostrano l'incontro tra l'elemento che costituirà il movente del dramma, il Ghost, e il protagonista, Hamlet.

In ogni scena, come risulta dalle frequenze delle entrate e delle uscite, esistono personaggi che mantengono costante il decorso dell'azione, quasi in senso "statico", e altri, invece, (the Ghost: enter/exit - enter/exit) che con la frequenza delle loro entrate e uscite impostano il ritmo del dramma.

Il secondo atto ha inizio con l'entrata di Polonius (come in *I,3, v. 52*) il quale, per mezzo del dialogo con Reynaldo, ci informa che ormai Laertes è in Francia, perciò fuori scena per un po' di tempo. L'entrata d'Ophelia ci ricorda che il padre ormai sarà affiancato soltanto dalla figlia.

Nella seconda scena, Polonius, a guisa di *deus ex machina*, entra ed esce per ben tre volte. Rosencrantz e Guildenstern si presentano all'inizio della scena assieme al re e alla regina e, verso la fine, ad Hamlet, quasi a voler mostrare la loro funzione di messaggeri da parte dei mittenti reali al destinatario Hamlet. Hamlet entra in scena mentre Claudius e Gertrude stanno uscendo, imbattendosi in Polonius, Rosencrantz e Guildenstern, i tre personaggi che lo spieranno per ordine del re. Incontra anche gli attori, suoi alleati per smascherare gli intrighi del palazzo. Infine, rimane solo sul palcoscenico, rafforzando ancora di più la sua immagine di personaggio dominante.

La prima scena del terzo atto ripete la stessa situazione d'inizio di *II,2*: molti personaggi sulla scena che mano a mano se ne allontanano fino ad isolare il protagonista Hamlet, per il suo famoso monologo; dopo di che incontra Ophelia e il monologo diviene sfogo sulla fanciulla. All'isolamento iniziale del protagonista fa da contrappunto l'isolamento finale di Ophelia, isolamento accentuato dalla celata presenza di Claudius e Polonius che spiano i due giovani.

III,2 presenta uno schema concatenato di entrate ed uscite dei personaggi: entrano Hamlet e i "Players"; i "Players" escono; entrano Polonius, Rosencrantz e Guildenstern; escono; entra Horatio. Hamlet ed Horatio faranno coppia fissa durante la rappresentazione di *The Murder of Gonzago*, durante la quale si vedrà una netta contrapposizione tra il gruppo Hamlet-Horatio-Ophelia e la corte. Alla fine rimarrà soltanto la coppia Hamlet-Horatio, da questo punto in poi inseparabili nella loro amicizia. Il rientro di Rosencrantz e Guildenstern, seguito da quello di Polonius, accomuna, ancora una volta, i tre mittenti diretti di Claudius. La scena termina con un nuovo isolamento di Hamlet sul palcoscenico.

In *III,3*, la scena è assai movimentata per gli scambi tra Claudius, Rosencrantz e Guildenstern; Claudius e Polonius;

Claudius e Hamlet.

In *III,4*, la regina dà udienza al figlio, mentre Polonius origlia *behind the arras*. L'interazione avviene tra Gertrude ed Hamlet, finché quest'ultimo, sentendo un rumore dietro il paravento, trapassa con la spada il corpo celato di Polonius. Segue l'entrata e l'uscita del Ghost, per ricordare al principe che la sua missione ha ben altro bersaglio dello sventurato consigliere.

Nell'atto *III*, l'inizio delle scene mette in rilievo i personaggi principali del *plot*: *III,1*, la corte; *III,2*, Hamlet e i suoi amici; *III,3*, il re e i suoi aiutanti Rosencrantz e Guildenstern; *III,4*, la regina e il suo aiutante Polonius.

Nell'atto *IV* il rapido e numeroso succedersi delle scene consente di delineare maggiormente i ruoli di alcuni personaggi secondari. La scena *IV,1* è dedicata esclusivamente all'interazione tra King/Queen/Rosencrantz e Guildenstern; *IV,2* ad Hamlet/Rosencrantz e Guildenstern; *IV,3*: King/Rosencrantz e Guildenstern, Hamlet/King e Rosencrantz e Guildenstern, finché, alla fine, il re rimane solo. *IV,4* introduce come personaggio "attivo" del dramma Fortinbras. L'interazione si svolge tra Hamlet e il Capitano dell'esercito norvegese. Alla fine della scena Hamlet è di nuovo solo.

Ophelia e Laertes sono i principali interpreti della scena seguente: Ophelia, in particolare, entra ed esce due volte, all'inizio e alla fine della scena. Non apparirà più.

Horatio domina *IV,6*; mentre il re, la regina e Laertes interagiscono nell'ultima scena.

V,1 presenta una scena tripartita: all'inizio i clowns, poi Hamlet ed Horatio, infine il corteo funebre di Ophelia con al seguito tutta la corte.

V,2 è particolarmente ricca di uscite: la morte della regina, del re, di Laertes, di Hamlet. Questa rapida successione di uscite, dal *v. 304* al *v. 352*, accelera il ritmo del dramma verso lo scioglimento finale, in cui si avrà l'entrata trionfale di Fortinbras. Alla timida presenza scenica di Hamlet accompagnato dal fedele Horatio all'inizio del dramma si contrappone l'entrata di Fortinbras alla fine della scena e del dramma. Con Fortinbras, idealmente, si rincompone, ancor più rafforzata, la sovranità danese.

Pur essendo consapevoli che questo tipo di segmentazione può apparire troppo semplice, riteniamo, tuttavia, che esso presenti un'indubbia efficacia: è facilmente realizzabile e comprensibile a chiunque, e consente di far emergere il ritmo del dramma.

La segmentazione del testo drammatico proposta da Alessandro Serpieri si basa su di un criterio più complesso, ma non necessariamente contrapposto a quello adottato. Serpieri afferma che, se si parte dal presupposto che la lingua teatrale è performativa, cioè che il testo contiene già le sue determinazioni sceniche, basta allora individuare nel dramma quali sono gli elementi che fanno riferimento al contesto. Questi elementi distintivi della lingua teatrale vanno individuati, secondo Serpieri, nell'asse deittico, cioè in indici verbali, parole che indicano qualcosa della scena e dell'azione, come i pronomi personali e dimostrativi, gli avverbi di tempo e di luogo: termini che Jakobson ha chiamato *shifters*.

Serpieri esemplifica dicendo: *"In un dialogo, due personaggi parlano, ma non lo fanno sempre sul medesimo asse, non stanno immobili, coinvolgono oggetti, indicano altri personaggi, inseriscono allocutori astratti, si rivolgono al destino o a Dio o al diavolo, alludono ad azioni passate, anticipano atti ulteriori, simulano, dichiarano, ordinano, promettono: gettano, in una parola, tutta la rete illocutoria (atto di produrre una locuzione significativa) e perlocutoria (atto eseguito per mezzo della locuzione) che pertiene agli assi paradigmatici del dramma. Dunque, le loro battute possono essere segmentate a* ***ogni cambio di orientamento performantivo-deittico*** *dell'uno rispetto all'altro" (p. 29).*

In base a questa teorizzazione K. Elam ha analizzato i primi 79 versi di ***Hamlet***, individuando 80 frequenze deittiche senza però annotare, nella sua tabulazione assai ingegnosa, di quali *shifters* si tratti.

Il lavoro di Serpieri è teoricamente allettante, ma, una volta individuati gli elementi deittici e anaforici, sempre molto numerosi, si rischia di passare al vaglio tutto il testo per mezzo di segmentazioni talmente parcellizzate da risultare difficilmente inseribili in un contesto (o "contestualizzate"). Non si potrebbe forse attuare il computo degli *shifters* consul-

tanto la benemerita opera dello Spaveck? Si potrebbe compilare un elenco dettagliato dei riferimenti deittici per poi trarre le conclusioni.

Al di là di queste problematiche, delle quali si dà qui ragione per gli insegnanti, ma che non si potranno certo introdurre nella lezione scolastica, se non per far comprendere la vivacità del dibattito in corso, anche dalla semplice segmentazione del testo teatrale in base alle entrate ed uscite dei personaggi, emerge un ritmo che si fa sempre più concitato, fino alla soluzione finale; ogni personaggio si caratterizza per le interrelazioni sceniche con altri personaggi, mentre Amleto campeggia quasi come un gigante; isolandosi dagli altri, specialmente in fine d'atto.

Nota:

I rimandi del commento sono a:

A. SERPIERI, *Ipotesi teoretica di segmentazione del testo teatrale*, in AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 11-54;

K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen, 1980, pp. 192-207.

CAPITOLO II

FUNZIONI DEI PERSONAGGI

ACT 1

Personaggi: Hamlet, Queen Gertrude, King Claudius, Horatio, Barnardo, Francisco, Marcellus, Polonius, Laertes, Ophelia, the Ghost of King Hamlet, Cornelius, Voltemand.

Scene 1

Vv. 1-13
Soggetto: Francisco, Barnardo
Oggetto: Welfare of the State
Destinatore: King
Destinatario: Court

Vv. 13-18
Soggetto: Francisco, Horatio, Marcellus
Oggetto: Welfare of the State
Destinatore: King
Destinatario: Court

Vv. 18-40
Soggetto: Marcellus, Horatio, Barnardo
Oggetto: Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: ...

Vv. 40-51
Soggetto: Marcellus, Barnardo, Horatio
Oggetto: Ghost
Destinatore: ...

Destinatario: ...

Vv. 52-125
Soggetto: Marcellus, Horatio, Barnardo
Oggetto: Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: ...

Vv. 126-142
Soggetto: Horatio
Oggetto: Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: Horatio
Aiutante: Marcellus, Barnardo
Oppositore: the cock

Vv. 142-176
Soggetto: Horatio
Oggetto: Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Marcellus, Barnardo

Scene 2

Vv. 1-40
Soggetto: King
Oggetto: Welfare of the State
Destinatore: King
Destinatario: Court
Aiutante: Cornelius, Voltemand

Vv. 41-128
Soggetto: King
Oggetto: Laertes, Hamlet
Destinatore: King
Aiutante: Polonius, Queen

Vv. 129-159
Soggetto: Hamlet
Oggetto: King Hamlet, Welfare of the State
Destinatore: Hamlet

Destinatario: Queen

Vv. 160-254
Soggetto: Hamlet
Oggetto: the Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Marcellus, Horatio

Vv. 256-258
Soggetto: Hamlet
Oggetto: the Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: Hamlet

Scene 3

Vv. 1-52
Soggetto: Laertes
Oggetto: Ophelia (her love for Hamlet)
Destinatore: Laertes
Destinatario: Ophelia

Vv. 52-87
Soggetto: Polonius
Oggetto: Ophelia, Laertes
Destinatore: Polonius
Destinatario: Laertes

Vv. 88-136
Soggetto: Polonius
Oggetto: Hamlet
Destinatore: Polonius
Destinatario: Ophelia

Scene 4

Vv. 1-38
Soggetto: Hamlet
Oggetto: King Hamlet
Destinatore: ...
Destinatario: Hamlet

Aiutante: Marcellus, Horatio

Vv. 38-86
Soggetto: Hamlet
Oggetto: the Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: Hamlet

Vv. 86-91
Soggetto: Horatio, Marcellus

Scene 5

Vv. 1-112
Soggetto: the Ghost
Oggetto: Hamlet
Destinatore: the Ghost
Destinatario: Hamlet

Vv. 112-148
Soggetto: Hamlet
Oggetto: the Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: Horatio, Marcellus

Vv. 148-190
Soggetto: Hamlet
Oggetto: the Ghost
Destinatore: ...
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Horatio.

ACT 2

Personaggi: Polonius, Reynaldo, Ophelia, King, Queen, Rosencrantz and Guildenstern, Voltemand, Hamlet, First Player.

Scene 1

Vv. 1-75
Soggetto: Polonius

Oggetto: Laertes
Destinatore: Polonius
Destinatario: Reynaldo
Aiutante: Reynaldo

Vv. 76-120
Soggetto: Polonius
Oggetto: Ophelia
Destinatore: Polonius
Destinatario: Ophelia

Scene 2

Vv. 1-39
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern
Aiutante: Queen

Vv. 40-53
Soggetto: Polonius
Oggetto: Hamlet's lunacy
Destinatore: King
Destinatario: King
Aiutante: Polonius

Vv. 54-59
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet's lunacy
Destinatore: King
Destinatario: Queen

Vv. 59-85
Soggetto: Voltemand
Oggetto: Welfare of State
Destinatore: King
Destinatario: King
Aiutante: Voltemand

Vv. 86-167
Soggetto: Polonius

Oggetto: Hamlet's lunacy
Destinatore: Polonius
Destinatario: Queen and King

Vv. 168-170
Soggetto: Polonius
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King and Queen
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Polonius

Vv. 171-219
Soggetto: Polonius
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King and Queen
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Polonius

Vv. 220-221
Soggetto: Polonius
Oggetto: Hamlet
Destinatore: Polonius, King and Queen
Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern
Aiutante: Polonius

Vv. 222-378
Soggetto: Rosencrantz and Guildenstern
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King and Queen
Destinatario: King and Queen

Vv. 379-419
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Polonius
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Polonius

Vv. 420-541
Soggetto: Hamlet
Oggetto: First Player
Destinatore: Hamlet
Destinatario: First Player

Vv. 542-545
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Rosencrantz and Guildenstern
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern

Vv. 546-604
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Hamlet's play
Destinatore: Hamlet
Destinatario: King

ACT 3

Personaggi: King, Rosencrantz and Guildenstern, Hamlet, Polonius, Queen, Ophelia, First Player, Players, Horatio, Ghost.

Scene 1

Vv. 1-27
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern
Aiutante: Polonius, Queen

Vv. 28-42
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet's wildness
Destinatore: King
Destinatario: Queen
Aiutante: Ophelia

Vv. 43-55
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Ophelia
Aiutante: Polonius

Vv. 56-150
Soggetto: Ophelia
Oggetto: Hamlet
Destinatore: Polonius, King
Destinatario: King
Aiutante: Polonius, Ophelia

Vv. 151-163
Soggetto: Ophelia
Oggetto: Hamlet
Destinatore: Ophelia
Destinatario: Ophelia

Vv. 163-190
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Polonius
Aiutante: Queen

Scene 2

Vv. 1-55
Soggetto: First Player
Oggetto: Play
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Aiutante: First Player

Vv. 55-59
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Play
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern

Vv. 59-62
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Play
Destinatore: Hamlet
Destinatario: King and Queen

Vv. 62-101
Soggetto: Hamlet
Oggetto: King
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Horatio

Vv. 101-145
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Play
Destinatore: Hamlet
Destinatario: King, Queen, Polonius
Aiutante: Ophelia

Vv. 146-163
Soggetto: Hamlet
Oggetto: King
Destinatore: Hamlet
Destinatario: King
Aiutante: Players

Vv. 161-163
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Play
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Ophelia

Vv. 164-237
Soggetto: Hamlet, Players
Oggetto: King
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Horatio

Vv. 238-252
Soggetto: Hamlet, Players
Oggetto: King
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Oppositore: King

Vv. 253-279
Soggetto: Hamlet, Players
Oggetto: King
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Oppositore: King, Polonius, Queen

Vv. 280-303
Soggetto: Hamlet
Oggetto: King
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Horatio
Aiutante: Horatio

Vv. 304-379
Soggetto: Rosencrantz and Guildenstern
Oggetto: Hamlet
Destinatore: Queen
Destinatario: Queen

Vv. 380-397
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Polonius
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet

Vv. 397-406
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Queen
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet

Scene 3

Vv. 1-26
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern
Aiutante: Rosencrantz and Guildenstern

Vv. 27-36
Soggetto: Polonius
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: King
Aiutante: Polonius

Vv. 37-72
Soggetto: King
Oggetto: King's offence
Destinatore: King
Destinatario: King

Vv. 73-96
Soggetto: Hamlet
Oggetto: King
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet

Vv. 96-98
Soggetto: King
Oggetto: Heaven
Destinatore: Heaven
Destinatario: King

Scene 4

Vv. 1-8
Soggetto: Polonius
Oggetto: Hamlet
Destinatore: Queen
Destinatario: Queen
Aiutante: Polonius

Vv. 9-104
Soggetto: Queen
Oggetto: Hamlet
Destinatore: Queen
Destinatario: Queen
Aiutante: Polonius

Vv. 105-136
Soggetto: Ghost
Oggetto: Hamlet
Destinatore: ...
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Ghost

Vv. 136-218
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Queen
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Queen (?)

ACT 4

Personaggi: King, Queen, Rosencrantz, Guildenstern, Hamlet, Horatio, Captain, Laertes, Ophelia, Gentleman, Attendants, Messenger, Followers, Sailors.

Scene1

Vv. 1-4
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Queen
Aiutante: Queen

Vv. 5-32
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Queen
Aiutante: Queen

Vv. 33-37
Soggetto: King
Oggetto: Rosencrantz and Guildenstern
Destinatore: King

Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern
Aiutante: Rosencrantz and Guildenstern

Vv. 38-45
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Queen
Aiutante: Queen

Scene 2

Vv. 1-5
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Polonius' body
Destinatore: Hamlet
Destinatario: King

Vv. 5-30
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Polonius' body
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern, King

Scene 3

Vv. 1-12
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: The Court

Vv. 12-15
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Rosencrantz
Aiutante: Rosencrantz and Guildenstern

Vv. 16-38
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Polonius' body

Destinatore: Hamlet
Destinatario: King

Vv. 39-55
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: England

Vv. 56-60
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Rosencrantz and Guildenstern
Aiutante: Rosencrantz and Guildenstern

Vv. 60-70
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet's death
Destinatore: King
Destinatario: King

Scene 4

Vv. 1-8
Soggetto: Fortinbras
Oggetto: Danish king
Destinatore: Fortinbras
Destinatario: Captain
Aiutante: Captain

Vv. 9-29
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Norwegian troops
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Captain

Vv. 30-31
Soggetto: Rosencrantz
Oggetto: Hamlet
Destinatore: Rosencrantz, King
Destinatario: King

Oppositore: Hamlet

Vv. 32-66
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Hamlet's vengeance
Destinatore: Ghost, Hamlet
Destinatario: Hamlet

Scene 5

Vv. 1-16
Soggetto: Queen
Oggetto: Ophelia
Destinatore: Queen
Destinatario: Gentleman and Horatio
Aiutante: Gentleman and Horatio

Vv. 17-20
Soggetto: Queen
Oggetto: Queen's guilt
Destinatore: Queen
Destinatario: Queen

Vv. 21-36
Soggetto: Ophelia
Oggetto: Queen
Destinatore: Ophelia
Destinatario: Queen
Aiutante: Queen

Vv. 37-74
Soggetto: Ophelia
Oggetto: King
Destinatore: Ophelia
Destinatario: King
Aiutante: Queen

Vv. 74-98
Soggetto: King
Oggetto: Queen
Destinatore: King
Destinatario: Queen

Aiutante: Queen

Vv. 99-113
Soggetto: Messenger
Oggetto: Laertes
Destinatore: King
Destinatario: Laertes
Aiutante: Queen

Vv. 114-117
Soggetto: Laertes
Oggetto: King
Destinatore: Laertes
Destinatario: Laertes
Aiutante: Followers

Vv. 118-155
Soggetto: Laertes
Oggetto: King
Destinatore: Laertes
Destinatario: Laertes
Aiutante: King

Vv. 156-200
Soggetto: Laertes
Oggetto: Ophelia
Destinatore: Laertes
Destinatario: King

Vv. 201-220
Soggetto: King
Oggetto: Laertes
Destinatore: King
Destinatario: King

Scene 6

Vv. 1-4
Soggetto: Horatio
Oggetto: Hamlet's letters
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Horatio

Aiutante: Gentleman

Vv. 5-6
Soggetto: Horatio
Oggetto: Hamlet's letter
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Horatio
Aiutante: Horatio

Vv. 7-33
Soggetto: Horatio
Oggetto: Hamlet's letter
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Horatio
Aiutante: Sailor

Scene 7

Vv. 1-35
Soggetto: King
Oggetto: Laertes
Destinatore: King
Destinatario: King
Aiutante: Laertes

Vv. 36-42
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet's letters
Destinatore: Hamlet
Destinatario: King

Vv. 43-161
Soggetto: King
Oggetto: Laertes
Destinatore: King
Destinatario: King

Vv. 162-191
Soggetto: Queen
Oggetto: Ophelia's drowning
Destinatore: ..., Ophelia
Destinatario: Laertes

Vv. 192-195
Soggetto: King
Oggetto: Laertes
Destinatore: King
Destinatario: Queen
Aiutante: Queen

ACT 5

Personaggi: First Clown, Second Clown, Hamlet, Horatio, Laertes, Priest, Queen, King, Osrick, Lord, Fortinbras, Ambassador.

Scene 1

Vv. 1-60
Soggetto: Two Clowns
Oggetto: Two Clowns at work
Destinatore: Two Clowns
Destinatario: Two Clowns

Vv. 61-119
Soggetto: First Clown
Oggetto: First Clown at work
Destinatore: First Clown
Destinatario: First Clown

Vv. 61-115
Soggetto: Hamlet
Oggetto: First Clown
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Horatio

Vv. 115-213
Soggetto: Hamlet
Oggetto: First Clown
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Horatio

Vv. 214-250
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Yorick
Destinatore: First Clown (?)
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Horatio

Vv. 219-250
Soggetto: Laertes
Oggetto: Ophelia's funeral
Destinatore: Laertes
Destinatario: Hamlet (indirettamente), Laertes, Priest
Oppositore: Priest

Vv. 250-289
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Ophelia
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Laertes
Aiutante: Horatio, Queen
Oppositore: Laertes, King

Vv. 290-295
Soggetto: King
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Laertes
Aiutante: Queen
Oppositore: Hamlet

Scene 2

Vv. 1-80
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Hamlet's journey to England
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Horatio
Aiutante: Horatio

Vv. 81-179
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Osrick

Destinatore: Hamlet
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Horatio

Vv. 180-190
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Osrick
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Horatio
Aiutante: Horatio

Vv. 191-202
Soggetto: Lord
Oggetto: Hamlet's duel
Destinatore: King
Destinatario: Hamlet

Vv. 203-218
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Laertes
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Horatio
Aiutante: Horatio
Oppositore: Laertes, King

Vv. 219-355 (Hamlet's point of view)
Soggetto: Hamlet
Oggetto: Laertes
Destinatore: King
Destinatario: Hamlet
Aiutante: Horatio, Queen
Oppositore: King, Laertes

Vv. 219-355 (Laertes' point of view)
Soggetto: Laertes
Oggetto: Hamlet
Destinatore: King
Destinatario: Hamlet
Aiutante: King, Queen
Oppositore: Hamlet

Vv. 356-397
Soggetto: Fortinbras
Oggetto: Crown of Denmark
Destinatore: Hamlet
Destinatario: Fortinbras
Aiutante: Horatio
Oppositore: all deceased.

Commento

L'analisi dettagliata delle funzioni dei personaggi permette di evidenziare all'interno di ogni micro-sequenza la funzione di ognuno. Come emerge dalla tabulazione, i personaggi svolgono diverse funzioni a seconda delle scene in cui si trovano e dell'interazione con gli altri.

Se all'analisi sincronica delle funzioni dei personaggi all'interno della scena, aggiungiamo la comparazione diacronica delle funzioni svolte da ciascuno nel corso della tragedia, si osserverà che, mentre per taluni la funzione predominante è costante, per altri si ha uno sviluppo. Il re all'inizio (*I,1, vv. 1-13*) svolge la funzione di destinatore, cioè organizzatore dell'azione; questa funzione ritorna in *II,2*; in *III,1*; *III,3*; *IV,1*; *IV,3*. Verso la fine del dramma - da *IV,5* a *V,2* - la sua funzione si trasforma in quella di destinatario, oggetto e soprattutto oppositore (*V,2*). In relazione con gli altri personaggi si nota che vi è una serie di attanti che si legano a lui come aiutanti (Polonius, regina, Voltemand, Rosencrantz, Guildenstern); si crea così una sfera di personaggi che attorniano il re, in opposizione ad un'altra sfera di personaggi che attorniano Hamlet. Rispetto ad Hamlet il re svolge la funzione di destinatore fino a *III,2*, in cui Hamlet assume su di sé i tre ruoli attanziali di soggetto, destinatore e destinatario. A quel punto il re diventa oppositore ed il conflitto si manifesta apertamente.

Hamlet, fino al terzo atto, riveste quasi esclusivamente il ruolo di oggetto, o come argomento del discorso di altri personaggi, o come oggetto dell'attenzione del re e della regina. Anche la finta pazzia di Hamlet diventa oggetto

dello scherno e della derisione dei personaggi della sfera del re. Ma a quel punto la funzione di Hamlet, proprio con l'espediente della pazzia, muta: nel momento dell'incontro con gli attori egli diventa destinatore ed organizzatore dell'azione drammatica (*II,2, vv. 420-541*, e sgg.; *III,2, vv. 1-406*). La sua funzione tuttavia non è lineare, e già in *III,4* (colloquio con la madre) egli ridiventa oggetto. Nell'atto *V*, al momento della vendetta, Hamlet si alterna al re nel ruolo di destinatore, finché in *V,2, vv. 356-397*, si verifica la situazione che egli aveva predisposto, con il compimento della vendetta.

La ricerca delle funzioni attanziali si mostra di maggiore utilità per evidenziare i ruoli dei personaggi secondari, spesso trascurati dalla critica. Emerge, ad es., che Horatio ha un ruolo maggiore rispetto agli altri personaggi minori, proprio in base alle funzioni esercitate: soggetto-destinatario all'inizio del dramma; aiutante di Hamlet nel corso del dramma, finché non gli viene assegnato da Fortinbras il compito di perpetrare la memoria della tragedia.

Ophelia non sembra avere un ruolo ben definito per tutto il dramma: è destinatario ed oggetto in rapporto al padre e al fratello (*I,3*); assume le funzioni di soggetto, di aiutante rispetto ad Hamlet; ritorna ad essere oggetto nell'incontro con la regina (*IV,5*), per divenire soggetto e destinatore nella scena della pazzia.

Ogni atto ha un suo personaggio dominante: nel primo è senz'altro il Ghost, in quanto appare sia come destinatore che come oggetto; nel secondo atto l'azione è quasi tutta orchestrata da Polonius con la sua famiglia, quasi un parallelo di quella del re. Polonius riveste le funzioni di soggetto, destinatore, aiutante e oggetto; ma non si dovrà dimenticare la funzione di destinatore svolta dal re, di cui Polonius è il fedele esecutore.

Nel terzo atto, mentre la prima e la terza scena sono dominate dalla presenza del re, la seconda registra la presenza dominante di Hamlet, che riveste anche il ruolo decisivo di destinatore. E' interessante notare l'alternanza del ruolo del soggetto nella scena *IV*: Polonius/Queen/Ghost/Hamlet. E' da rilevare anche che, quando il re è soggetto, Hamlet diventa oggetto (*III,1*) e quando Hamlet è soggetto, il re

diventa oggetto (*III,2*).

Nel quarto atto il re s'impone come soggetto e destinatore dominante di tutto l'atto (*IV,1; IV,3; IV,7*). Da notare il ruolo subordinato della regina, confinata ad essere aiutante e destinataria del re. Con la partenza di Hamlet, Horatio assume il ruolo di soggetto nella *scena 6*. Ophelia, in preda alla pazzia, e Laerte, addolorato e furioso, appariranno come soggetti nella *scena 5*.

Nell'atto *V* il soggetto dominante è chiaramente Hamlet. Il ruolo di destinatore è distribuito secondo le seguenti frequenze: 8 volte Hamlet, 4 volte il re. Il ruolo di oppositore spetta ad Hamlet quando il soggetto è il re. Nell'ultima sequenza Fortinbras appare come soggetto e destinatario della corona di Danimarca, voluta per lui da Hamlet.

L'applicazione delle categorie attanziali di Greimas, se da un lato ha fornito un ulteriore strumento per la comprensione del testo, a lavoro ultimato si può dire che ha presentato non poche difficoltà. Innanzitutto era difficile uniformare i punti di vista, cioè comprendere in ogni micro-sequenza isolata da quale punto di vista ci si doveva mettere. Ciò emergeva in particolare nel momento della definizione del personaggio oggetto. Altrettanto difficile risultava, via via, determinare con precisione chi svolgeva la funzione di destinatore, cioè di organizzatore della scena.

Dopo un'animata discussione, la classe è giunta alla conclusione che, se le categorie greimasiane sono facilmente applicabili - superati i primi ostacoli di carattere metalinguistico - all'analisi del racconto, esse non si prestano altrettanto bene all'interpretazione dei ruoli dei personaggi nei drammi. Probabilmente queste categorie andrebbero applicate all'intreccio del dramma e non alle varie segmentazioni.

Nota:

Per l'analisi delle funzioni dei personaggi ci si è serviti di alcuni testi fondamentali:

A. GREIMAS, *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968;

V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966;

E. SOURIAU, *Les deux-cent mille situations dramatiques*, Paris, Gallimard, 1950;

PH. HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in "Littérature", (mai 1972), pp. 86-110;

R. SEVERI, *La caratterizzazione femminile nei drammi tardo-vittoriani*, in AA.VV., *L'età vittoriana: l'immagine dell'uomo fra letteratura e scienza*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1982, pp. 231-56.

CAPITOLO III

LE DIDASCALIE

ACT 1

Scene 1

V. 1: Enter Francisco and Barnardo.
2: Francisco to Barnardo: "Stand and unfold yourself".
7: "Tis now struck twelve".
10: "Not a mouse stirring".
12-13: "... Horatio and Marcellus the rivals of my watch bid them make haste".
13: Enter Horatio and Marcellus.
17: "Barnardo hath my place".
32: "Well, sit we down and let us hear Barnardo speak of this".
39: Enter the Ghost.
The Ghost is a "figure like your father (father of Prince Hamlet), armed at point exactly, cap-a-pe ... with solemn march goes slow and stately by them" (cfr. *I,2, vv. 199-201*).
40: "Peace, break thee off. Look where it comes again".
50: "See, it stalks away".
51: Exit the Ghost.
53: Barnardo: "... Horatio? You tremble and look pale...".
127: "... lo where it comes again! Stay, illusion".
140: The cock crows.
142: Exit the Ghost.
167-68: "... the morn in russet mantle clad ... high eastwood hill".
176: Marcellus, Barnardo and Horatio exeunt.

Scene 2

V. 1: Flourish.
Enter Claudius, King of Denmark, Gertrude, the Queen and the Council, including Polonius with his son Laertes, Hamlet, Voltemand, Cornelius and attendants.
41: Exeunt Voltemand and Cornelius.
68: "Good Hamlet, cast thy nighted colour off".
77-78: Hamlet: "... my inky coat ... customary suits of solemn black".
128: Flourish.
Exeunt all but Hamlet.
159: Enter Horatio, Marcellus and Barnardo.
167: Hamlet turns to Barnardo and to Horatio.
245: "I'll speak to it though hell itself should gape".
254: Exeunt all but Hamlet.
258: Exit.

Scene 3

V. 1: Enter Laertes and Ophelia.
52: Enter Polonius.
55: "Yet here, Laertes? Abroad, abroad, for shame!".
87: Exit Laertes.
136: Exeunt Ophelia and Laertes.

Scene 4

V. 1: "The air bites shrewdly. It is very cold".
3: "I think it lacks of twelve".
6: A flourish of trumpets and two pieces of ordnance go off.
38: Enter the Ghost.
57: The Ghost beckons him (to Hamlet).
79: Hamlet to the Ghost: "Go on ... I'll follow thee".
Exeunt the Ghost and Hamlet.
91: Exeunt Marcellus and Horatio.

Scene 5

V. 1: Enter the Ghost and Hamlet.
91: Exit the Ghost.
109: He writes.
112: Enter Horatio and Marcellus.
151: "You hear this fellow in the cellarage" (the Ghost).
160: Ghost: "Swear by this sword".
181: Ghost: "Swear".
190: Horatio, Marcellus and Hamlet exeunt.

ACT 2

Scene 1

V. 1: Enter Polonius with his man Reynaldo.
2: Polonius: "Give him this money and these notes, Reynaldo".
75: Exit Reynaldo.
Enter Ophelia.
78-84: Ophelia: "I was sewing in my closet, Lord Hamlet, with his doublet all unbraced ... he comes before me".
117: "Come, go we to the King".
120: Exeunt.

Scene 2

V. 1: Flourish.
Enter the King and Queen, Rosencrantz and Guildenstern with attendants.
35-37: Queen: "And I beseech you instantly to visit ... Go some of you, and bring these gentlemen where Hamlet is.
39: Exeunt Rosencrantz and Guildenstern with attendants. Enter Polonius.
40: Polonius: "The ambassadors from Norway ... are joyfully returned".
51-52: Polonius: "Give first admittance to th'ambassadors. My news shall be the fruit to that great feast".

54: Exit Polonius.
57: Enter Voltemand and Cornelius, the ambassadors, with Polonius.
75: Voltemand gives a paper to the King.
85: Exeunt ambassadors.
108: Polonius reads the letter.
111-14: Polonius reads.
163: "Be you and I behind the arras then" (Polonius and King).
167: Enter Hamlet.
168: Queen: "But look where sadly the poor wretch comes reading".
169-70: Polonius: "Away ... give me leave".
171: Exeunt the King and Queen.
191: Polonius: "I'll speak to him again".
211: "I will leave him my daughter".
213: "I will take my leave of you".
219: Enter Rosencrantz and Guildenstern.
220: Polonius: "You go to seek the lord Hamlet. There he is".
222: Exit Polonius.
263: Hamlet: "Shall we to th' court?".
318: Rosencrantz: "And hither are they coming to offer you service".
366: A flourish.
367: Guildenstern: "There are the players".
269-70: Hamlet: "Your hands. Come then".
378: Enter Polonius.
387-88: Hamlet: "I will prophesy he comes to tell me of the players".
391: Polonius: "The actors are come hither, my Lord".
419: Enter the players.
421-30: Hamlet: "O old friend, why, thy face is valanced since I saw thee last".
517-18: Polonius: "Look whe'er he has tears in's eyes ... Prithee no more".
530: Hamlet: "Take them in".
531: Polonius: "Come, sirs".
532: Hamlet: "Follow him, friends".

541: "Follow that lord".
542-43: Exeunt Polonius and Players. "My good friends, I'll leave you till night".
546: Exeunt Rosencrantz and Guildenstern.
546: Hamlet: "Now I am alone".
547-54: Hamlet: "... this player here ... that from her working all his visage wanned, tears in his eyes...".
569: Hamlet: "Pluck off my beard and blow it in my face?"
592-94: Hamlet: "I'll have these players ... I'll observe his looks".
604: Exit Hamlet.

ACT 3

Scene 1

V. 1: Enter the King and Queen, Polonius, Ophelia, Rosencrantz.
17-19: "... it so fell out that certain players. They are here about the court".
32-34: King: "We'll so bestow ourselves to that, seeing unseen we may of their encounter frankly judge ... Her father and myself lawful espials".
43: Exit the Queen.
44-48: "Ophelia, walk you here. Gracious, so please you, we will bestow ourselves. Read on this book that show of such an exercise may colour your loneliness".
55: Exeunt the King and Polonius. Enter Hamlet.
88-89: Hamlet: "The fair Ophelia! Nymph in thy orisons be all my sins remembered".
93: Ophelia: "I have rememberences of yours ... I pray you now receive them".
150: Exit Hamlet.
163: Enter the King and Polonius.
170-71: "... He shall with speed to England for the demand of our neglected tribute". (Hamlet)
190: Exeunt.

Scene 2

V. 1: Enter Hamlet and the Players.
1-11: Hamlet: "Speak the speech ... nor do not saw the air too much with your hand, thus..."
37-53: "And let those that play your clowns speak no more than is set down for them ... blabbering with his lips ... the warm clown cannot make a jest unless by chance".
55: Exeunt Players.
56: Enter Polonius, Rosencrantz and Guildenstern.
59: "Bid the players make haste". Exit Polonius.
60: "... will you two help to hasten them".
61: Exeunt Rosencrantz and Guildenstern.
63: Enter Horatio.
87-89: Hamlet: "There is a play tonight before the King. One scene of it comes near the circumstance which I have told thee, of my father's death".
90: "Observe my uncle".
95-96: "For I mine eyes will both rivet to his face, and after we will both our judgements join".
100: "They are coming to the play. I must be idle. Get you a place".
101: Danish march. Flourish. Trumpets and kettle drums. Enter the King and Queen, Polonius, Ophelia, Rosencrantz, Guildenstern, other lord attendant with guard carrying torches.
115: Hamlet: "Be the players ready?"
116: "Ay my lord. They stay upon your patience".
117: Queen: "Come hither, my dear Hamlet, sit by me".
121: Hamlet to Ophelia: "Lady, shall I lie in your lap?"
144: The trumpets sound.
Dumb show follows. Enter a King and Queen very lovingly, the Queen embracing him, and he her. She kneels, and makes show of protestation unto him. He takes her up, and declines his head upon her neck. He lies him down upon a bank of flowers. She, seeing him asleep, leaves him. Anon come in another man; takes off his crown, kisses it, pours poison in the sleeper's ears, and leaves him. The

Queen returns, finds the King dead, makes passionate action. The poisoner, with some three or four, come in again, seem to condole with her. The dead body is carried away. The poisoner woos the Queen with gifts. She seems harsh awhile, but in the end accepts love. Exeunt dumb show.
159: Enter the Fourth Player as Prologue.
246: Hamlet: "The Mousetrap. Marry, how? Tropically. This play is the image of a murder done in Vienna. Gonzago is the duke's name; his wife, Baptista. You shall see anon. 'Tis a knavish piece of work".
253: Enter the Third Player as Lucianus.
269: "This is one Lucianus, nephew to the King".
270-73: " 'A poisons him i' th'garden for his estate. His name's Gonzago. The story is extant, and written in very choice Italian. You shall see anon how the murder gets the love of Gonzago's wife".
274: "The King rises".
277: Polonius: "Give o'er the play".
278: King: "Give me some light. Away!".
279: Polonius: "Lights, lights, lights!"
279: Exeunt all but Hamlet and Horatio.
300-03: "Aha come, some music! Come, the recorders ... Come some music!"
304: Enter Rosencrantz and Guildenstern.
319-20: "The Queen your mother in most great affliction of spirit hath sent me to you".
339: "She desires to speak with you in her closet ere you go to bed".
352: Enter a Player with recorders.
359: "Will you play?"
370: "... upon this pipe?"
379: Enter Polonius.
393: Exit Polonius.
394: "Leave me, friends".

Scene 3

V. 1: Enter the King, Rosencrantz and Guildenstern.
3-8: "... and he to England shall along with you".

27: Exeunt Rosencrantz and Guildenstern. Enter Polonius.
28-30: "My lord, he's going to his mother's closet. Behind the arras I'll convey myself to hear the process".
37: Exit Polonius.
74: "... now 'a is a praying". The King kneels. Enter Hamlet.
97: Exit.

Scene 4

V. 1: Enter the Queen and Polonius.
7: "... Withdraw I hear him coming".
8: Polonius hides behind the arras. Enter Hamlet.
26: He makes a thrust through the arras and kills Polonius.
27: "O, I am slain".
32: He sees Polonius.
54-64: "Look here upon this picture ... This was your husband".
104: Enter the Ghost.
105: Hamlet: "... What would your gracious figure?".
116: Ghost: "Speak to her, Hamlet".
117-23: "Alas, how is it with you, that you do bend your eye on vacancy, and with th'incorporal air do hold discourse?... And ... your bedded hair like life inexcrements start up and stand an end?"
125: Queen: "Whereon do you look?"
126: Hamlet: "On him, on him. Look you how pale he glares!"
132: Queen: "To whom do you speak this?"
135: Hamlet: "Look how it steals away ... look where he goes, out at the portal!"
160: Hamlet: "Good night. But not to my uncle's bed".
171: "Once more good night".
178: "So again good night".
201: "I must to England. You know that?"
203-06: "There's letters sealed, and my two schoolfellows ... they bear the mandate".
213: Hamlet: "I'll lug the guts into the neighbour room".
300: Exeunt Hamlet, tugging in Polonius, and the Queen.

ACT 4

Scene 1

V. 1: Enter the King and Queen, with Rosencrantz and Guildenstern.
2: King: "There's matter in these sighs".
4: Queen: "Bestow this place on us a little while".
5: Exeunt Rosencrantz and Guildenstern.
28: "O Gertrude, come away".
32: "O Guildenstern!"
Enter Rosencrantz and Guildenstern.
34-37: "... friends ... go seek him out ... and bring the body into the chapel".
Exeunt Rosencrantz and Guildenstern.
39: "Come Gertrude ... friends".
44: "O, come away!"
45: Exeunt.

Scene 2

V. 1: Enter Hamlet.
3: "Hamlet! Lord Hamlet!"
5: "O, here they come".
6: Enter Rosencrantz, Guildenstern and Attendants.
30: Hamlet: "Bring me to him".
31: Exeunt.

Scene 3

V. 1: Enter the King and two or three Attendants.
12: Enter Rosencrantz and Guildenstern, and All the rest.
14: "Bring him before us".
15: "Ho! bring in the lord!"
15: Enter Attendants with Hamlet.
37: "Go seek him there" (Polonius).
55: Exit Hamlet.
56: King: "Follow him at foot ... abroad".
59: Exeunt all but King.

Scene 4

V. 1: Enter Fortinbras and his army over the stage.
2: Fortinbras: "Go captain, from me greet the Danish King".
8: "Go softly on".
9: Hamlet: "Good sir, whose powers are these?"
10: "They are of Norway, sir".
10: Exeunt all but the Captain. Enter Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern and Attendants.
29: Exit Captain.
30: Rosencrantz: "Will it please you go, my lord?"
31: Hamlet: "I'll be with you straight. Go a little before".
32: Exeunt all but Hamlet.
66: Exit.

Scene 5

V. 1: Enter the Queen, Horatio, and a Gentleman.
16: Queen: "Let her come in". Exit the Gentleman.
17: Queen: aside.
21: Enter Ophelia.
24-36: Ophelia sings.
37: Enter the King.
38: "Alas, look here, my lord".
39-59: Ophelia sings.
71-73: Ophelia: "Come, my coach ... good night".
73: Exit Ophelia.
75: Exit Horatio.
98: Queen: "Alack, what noise is this?"
114: Enter Laertes and his followers.
115: Laertes: "Where is the King? Sirs, stand you all without".
116: Exeunt his followers.
125-29: King: "Let him go, Gertrude..."
157: Enter Ophelia.
166-200: Ophelia sings.
200: Exit Ophelia.
203: King: "Go but apart".
219: King: "I pray you go with me".

230: Exeunt King and Laertes.

Scene 6

V. 1: Enter Horatio and a Gentleman.
4: "Let them come in".
7: Enter sailors.
9: Sailor: "There's a letter for you, sir".
13: (Horatio) reads the letter.
33: Exeunt.

Scene 7

V. 1: Enter the King and Laertes.
35: Enter Messenger with letters.
36: King: "How now? What news?"
43: King: "Laertes, you shall hear them. Leave us".
44: Reads letter.
161: Enter the Queen.
162: King: "How sweet Queen!"
164: Queen: "... your sister's drowned, Laertes".
189: Laertes: "Adieu, my lord".
191: Exit.

ACT 5

Scene 1

V. 1: Enter two clowns.
1-3: "Is she to be buried in Christian burial..."
29: "Come, my spade".
59-60: "Go, get thee in, and fetch me a stoup of liquor". Exit second clown.
61: Sings. Enter Hamlet and Horatio.
65-66: " 'A sings in grave-making".
75-79: Hamlet: "That skull had a tongue in it ... one that would circumvent God, might it not?"
96: "There's another" (skull)
99-100: "To knock him about the sconce with a dirty shovel".
115-16: Hamlet: "I will speak with this fellow".

118: Sings.
120: Hamlet: "I think it be thine indeed, for thou liest in't".
121-22: First Clown: "You lie out on't, sir, and therefore 'tis not yours".
128: Hamlet: "What man dost thou dig it for?"
159-60: "I have been sexton here, man and boy, thirty years".
170-71: "Here's a skull now hath lien i'th'earth three and twenty years".
179: "This?"
181: "Let me see".
192: "Prithee, Horatio, tell me one thing".
Enter the King and Queen, Laertes, and the corpse of Ophelia, with lords attendant and a priest.
213-15: "Here comes the King, the Queen, the courtiers. Who is this they follow? And with maimed rites?"
218: "Couch we awhile and mark".
He withdraws with Horatio.
220: "Mark".
234: Laertes: "Lay her i'th'earth".
242: Queen: "She scatters flowers".
242: Queen: "And not have strewed your grave".
245: Laertes: "Hold off the earth awhile". He leaps into the grave.
247: "Now pile your dust upon the quick and dead".
249: Hamlet. Coming forward.
253: "This is I, Hamlet the Dane".
256: Hamlet: "I prithee, take thy fingers from my throat".
259: "Hold off thy hand".
260: "Pluck them asunder".
289: King: "I prithee, good Horatio, wait upon him".
295: Exeunt.

Scene 2

V. 1: Enter Hamlet and Horatio.
27: Hamlet: "Here's the commission. Read it at more leisure".
80: "Peace, who comes here?" Enter Osrick.
82: Aside to Horatio.

84: Aside to Hamlet.
85: Aside to Horatio.
93: "Put your bonnet to its right use".
He invites Osrick to put on his hat.
106-09: Osrick: "Sir, here is newly come to court Laertes..."
129: Aside to Hamlet.
151: "What call you the carriages?
152: Aside to Hamlet.
179: Exit Osrick.
182-83: "This lapwing runs away with the shell on his head".
Enter a lord.
191-93: "My lord ... attend him at the hall".
198: "The King and the Queen and all are coming down".
202: Exit the Lord.
217: Trumpets and drums.
A table prepared, with flagons of wine on it.
Enter officers with cushions, and other attendants with foils, daggers, and gauntlets.
Enter the King and Queen, Osrick, Laertes, and all the state.
219: King: "Come Hamlet, come, and take this hand from me".
248: Hamlet: "Give us the foils. Come on ... Come one for me".
253: King: "Give them the foils, young Osrick".
258: "This is too heavy. Let me see another".
260: They prepare to play.
261: "Set me the stoup of wine upon the table".
268-72: "Give me the cups ... come, begin". Trumpets the while.
273: King: "And you, the judges, bear a wary eye".
274: Hamlet: "Come on sir ... Come my lord".
275: Osrick: "A hit, a very palpable hit". Drum, trumpets, and shots. Flourish. A piece goes off.
276: King: "Stay, give me drink ... give him.
278: Hamlet: "I'll play this bout first, set it by awhile. Come".
279: "Another hit. What say you?"
281: Queen: "He's fat and scant of breath".

282: "Here, Hamlet, take my napkin. Rub thy brows".
284: King: "Gertrude, do not drink". She drinks.
286: King aside: "It is the poisoned cup. It is too late".
287: Hamlet: "I dare not drink yet, madam. By and by".
288: Queen: "Come, let me wipe thy face".
289: Laertes aside to the King: "My lord, I'll hit him now".
290: King aside to Laertes: "I do not think't".
291: "Come for the third Laertes. You do but dally".
294: "Come on".
296: "Have at you now". In scuffling they change rapiers, and both are wounded with the poisoned weapon.
296: "Part them".
297: "Nay, come. Again". The Queen falls.
297: Osrick: "Look at the Queen there".
298: "They bleed on both sides".
301: Laertes: "I am justly killed by my own treachery".
302: King: "She swounds to see them bleed".
304: Queen: "The drink, the drink. I am poisoned". She dies.
305-06: Hamlet: "Let the door be locked. Treachery! Seek it out!"
307: "It is here Hamlet. Hamlet, thou art slain".
312-13: Laertes: "Lo, here I lie, never to rise again".
315: Hamlet: "Then, venom, to thy work". He wounds the King.
320: Hamlet: "Drink off this potion". He forces the King to drink.
The King dies.
322: Laertes: "Exchange forgiveness with me, noble Hamlet".
326-28: Hamlet: "I follow thee. I am dead, Horatio".
336: Horatio: "Here's yet some liquor left".
336-37: Hamlet: "As th'art a man, give me the cup. Let go. By heaven, I'll ha't".
343: "What warlike noise is this?"
344: "Young Fortinbras".
346: "O, I die, Horatio". He dies.
349-50: Hamlet: "But I do prophesy th'election lights on

Fortinbras. He has my dying voice".
355: "Why does the drum come hither?"
Enter Fortinbras, with the Ambassador and with his train of drum, colours and attendants.
357: "Cease your search".
358: "This quarry cries on havoc".
361: "The sight is dismal".
371: Horatio: "Give order that these bodies high on a stage be placed to the view...".
374: "And let me speak to the yet unknowing world how these things came about".
380-81: "Let us haste to hear it, and the noblest to the stage".
393: "The soldiers' music and the rites of war speak loudly for him".
395: "Take up the bodies".
397: "Go, bid the soldiers shoot".
Exeunt marching: after the which a peal of ordinance is shot off.

Commento

Gran parte delle informazioni utili alla rappresentazione scenica di ***Hamlet*** si trovano nei dialoghi come didascalie recitate. Per quanto riguarda la presentazione dei personaggi, molte caratteristiche vengono desunte proprio dai dialoghi: la loro identità, il loro stato emotivo, la loro descrizione fisica, il loro abito, la loro provenienza, e, infine, le loro intenzioni riguardo all'esecuzione di una determinata azione (per es.: entrare, uscire, ecc.). Per quanto riguarda l'ambientazione della scena, dai dialoghi si riesce a ricostruire il luogo geografico, si apprendono le indicazioni cronometriche e quelle meteorologiche.

M. D'Amico rileva anche come l'uso della ripetizione di un toponimo costituisca già di per sé un forte impulso all'evocazione, se non materiale, perlomeno mentale, di un determinato luogo. Il critico si sofferma e descrive con grande ricchezza di dettagli certi dialoghi dove il luogo descritto diventa

una specie di "correlativo oggettivo" per lo stato d'animo del personaggio. Per ***Hamlet*** egli cita un breve passo (*III,2, vv. 391-95*) in cui il protagonista, descrivendo una scena di orrore e di morte, allude al sentimento che prova per la madre.

Basandoci in parte sul saggio di D'Amico e in parte sulle nostre tabulazioni, abbiamo suddiviso le didascalie in ***Hamlet*** in quattro grandi categorie:

1) *Didascalie esecutive*. Sono le più frequenti: in questa categoria rientrano tutte quelle didascalie in cui vengono impartiti ordini da eseguire, in cui viene evidenziata la presenza o l'assenza di un personaggio, la sua entrata o la sua uscita. Diamo di seguito alcuni esempi: *"Stand and unfold yourself" (I,1, v. 2); "Be you and I behind the arras" (II,2, v. 163); "But look where sadly the poor wretch comes reading" (II,2, v. 168*, dove vi è più di una didascalia: si noti 'sadly', 'the poor wretch', parole chiave per impostare l'atteggiamento dell'attore); *"Now I am alone" (II,2, v. 546); "I prithee take thy fingers from my throat" (V,1, v. 256).*

2) *Didascalie di ambientazione*. Rientrano in questa categoria tutte quelle descrizioni che forniscono i dati geografici, cronometrici, meteorologici indispensabili alla ricostruzione "realistica" della finzione. In ***Hamlet*** non presentano un'alta frequenza, se non all'inizio del dramma, come ha messo in evidenza Masolino D'Amico stesso.
Alcuni esempi: *" 'Tis now struck twelve" (I,1, v. 8); "Denmark" (I,2, v. 48); "England" (IV,3, vv. 52* e *55); "It is very cold" (I,4, v. 1).*

3) *Didascalie descrittive*. In questa categoria si potrebbero raggruppare tutti i riferimenti agli arredi scenici - esistenti o immaginari -, ai costumi degli attori, alla loro descrizione fisica e al loro atteggiamento: *"You tremble and look pale" (I,1, v. 53); "The Player here ... all his visage wanned, tears in his eyes" (II,2, v. 547); "Pluck off my beard" (II,2, v. 569*: si deve supporre che Hamlet avesse la barba? Come avrebbe potuto rappresentarlo Sarah Bernhardt o, al giorno d'oggi, Manuela Kunstermann?); *"This play is the image..." (III,2, v. 246*. Il commento di Hamlet fornisce le didascalie per il *play within the play*); *"It is the poisoned cup" (V,2, v. 286).*

4) *Poetic scenery*. Il dialogo evoca un paesaggio, una scena, la descrizione di un avvenimento anteriore, per mezzo di un linguaggio altamente suggestivo. A mo' d'illustrazione: *"But look, the morn in russet mantle clad / Walks o'er the dew of yon high eastward hill" (I,1, vv. 167-68); "Sleeping within my orchard / My custom always of the afternoon, / Upon my secure hour thy uncle stole / With juice of cursed hebona in a vial, / And in the porches of my ears did pour / The leperous distilment" (I,5, vv. 59-64); "A figure like your father, / Armed" (I,2, v. 199).*

Questi due ultimi esempi si riferiscono a narrazioni, tuttavia riteniamo di poterli elencare tra gli esempi di *poetic scenery*, in quanto consentono allo spettatore di "visualizzare" in modo molto preciso un avvenimento indispensabile alla comprensione del dramma. D'altronde, come abbiamo potuto constatare dalla rappresentazione dell' ***Amleto*** di Leo De Berardinis, alcuni degli avvenimenti tradizionalmente narrati venivano effettivamente rappresentati per mezzo di brevi allusioni gestuali al contenuto narrato. Certamente il pubblico elisabettiano non poteva fare affidamento su mezzi di proiezione così sofisticati, ma doveva accontentarsi di "proiettare" le immagini sullo schermo interiore della mente, "in the mind's eye". A questo proposito Hamlet stesso dice: *"My father, methinks I see my father".*
"Where, my lord?"
"In my mind's eye, Horatio" (I,2, vv. 184-85; cfr. anche *I,1, v. 112).*

Le didascalie offrono ampi spunti per avviare la discussione in lingua straniera in classe. Basta porre alcune domande: "Who would you choose for the role of Hamlet?"; "Who do you think is most suitable for the part of the Queen?"; "What costume would you prepare for the Ghost?".

Infine si potrebbero fare ipotesi del tipo: "You're shooting, directing a film about Hamlet, what location would you choose, Which actors, Which costumes?". Oppure, per vedere fino a che punto arriva la creatività degli studenti: "Describe a video-film that you intend to direct with you favourite

singer playing the part of Hamlet reciting 'to be or not to be' "; "If Hamlet were a rock-star instead of a scholar, how would you see him?"

In tutti questi casi si chiede agli studenti di compiere uno sforzo d'immaginazione, non solo di pensare in L2, ma di pensare alla realizzazione di qualcosa con la lingua straniera.

Nota:

Per le didascalie ci si è serviti di:

M. C. BRADBROOK, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1960.

Un saggio dettagliato e di facile lettura è:

M. D'AMICO, *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1974.

CAPITOLO IV

LE FUNZIONI LINGUISTICHE

ACT 1

Scene 1

Vv. 1-13: Barnardo, Francisco

They exchange information about the time, the weather and, in general, about their watch.

Phatic Function

Vv. 13-18: Horatio, Marcellus, Francisco

They greet each other and again they exchange information about their watch.

Phatic Function

Vv. 18-40: Marcellus, Barnardo, Horatio

They ask each other wether the ghost has appeared or not. Horatio doesn't believe in the apparition and Barnardo starts telling his vision of the Ghost.

Referential (Narrative) Function

Vv. 40-51: Marcellus, Barnardo, Horatio

The Ghost enters and Horatio tries to speak to him, but he says nothing and goes away.

Referential Function

Vv. 51-125: Marcellus, Barnardo, Horatio

They remember that the Ghost was in the same armour as the dead King Hamlet. They try to understand the origin of this apparition. Horatio tells the story of the war between Fortinbras, King of Norway and the dead King Hamlet.

Referential (Narrative) Function

Vv. 125-142: Marcellus, Barnardo, Horatio, Ghost
The Ghost enters for the second time and Horatio tries to speak to him again and to stop him as he is going away because the cock has crowed.
Conative Function

Vv. 142-176: Marcellus, Barnardo, Horatio
They try to understand why the Ghost has faded on the crowing of the cock.
Referential Function
They want to go to impart what they have seen to Prince Hamlet.
Conative Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

Scene 2

Vv. 1-41: King, Voltemand, Cornelius
Claudius, King of Denmark, thanks the ambassadors and sends them to old Norway to learn about his nephew's, young Fortinbras' intentions.
Referential (Narrative) Function

Vv. 41-128: King, Queen, Hamlet, Laertes, Polonius
Laertes asks the King's permission to return to France.
Referential Function
The King and the Queen try to comfort Hamlet about his father's death, but Hamlet scorns their comfort.
Conative Function

Vv. 128-59: Hamlet
He remembers his father and he compares the marriage between his parents and the one between his mother and his uncle. He considers how things have changed in two month's time.
Emotive Function

Vv. 159-254: Hamlet, Horatio, Marcellus, Barnardo
Hamlet greets his friends.
Phatic Function

Horatio tells Hamlet that he has returned to attend the funeral of the King and the wedding of the Queen.
Referential Function
Horatio tells Hamlet about the vision of the Ghost who appeared on the platform and looked like his father. Hamlet's friends describe the Ghost like the very figure of his father.
Referential (Narrative) Function
Hamlet decides to keep watch with them, on that same night.
Emotive Function

Vv. 254-58: Hamlet
Hamlet doubts some foul play.
Emotive Function

The predominant linguistic functions are the REFERENTIAL and the EMOTIVE ones.

Scene 3

Vv. 1-52: Laertes, Ophelia
Laertes advises his sister to consider Hamlet's love as a passing "fashion".
Conative Function

Vv. 52-87: Laertes, Ophelia, Polonius
Polonius invites Laertes to leave and he imparts some precepts.
Conative Function

Vv. 87-136: Ophelia, Polonius
They talk about Hamlet's love for Ophelia. Polonius orders her not to exchange words with Hamlet and she says she will obey.
Referential and Conative Functions

The predominant function is the CONATIVE one.

Scene 4

Vv. 1-38: Hamlet, Horatio
They exchange information about their watch.
Phatic and Referential Functions

Hamlet criticizes the scandalous habits of the Danish court.
Referential Function

Vv. 38-57: Hamlet, Horatio, Ghost
Hamlet speaks to the Ghost and asks a few questions about its nature.
Conative Function
The Ghost beckons Hamlet to go with him, but his friends try to detain him reminding him of the power of the spirits.
Referential Function

Vv. 86-91: Hamlet, Horatio, Marcellus, Barnardo
They express their fears about Hamlet's fate and they follow him.
Emotive Function

The predominant function is the REFERENTIAL one.

Scene 5

Vv. 1-112: Hamlet, Ghost
Hamlet tries to understand what the Ghost wants.
Phatic Function
The Ghost reveals to him that he is his father's spirit and that he hasn't died from the sting of a snake, but because the juice of cursed hebona was poured into his ears by Claudius.
Referential (Narrative) Function
He asks Hamlet to revenge his foul and most unnatural murder.
Conative Function
Hamlet swears to revenge him.
Emotive Function

Vv. 112-48: Hamlet, Horatio, Marcellus
Hamlet wants his friends to keep the Ghost's appearance a secret.
Conative Function

Vv. 148-81: Hamlet, Horatio, Marcellus, Ghost
The Ghost orders them all to swear to keep the secret.
Conative Function

Hamlet realizes that he must set right the time that's out of joint.
Emotive Function

The predominant functions are the CONATIVE and EMOTIVE ones.

ACT 2

Scene 1

Vv. 1-75: Polonius, Reynaldo
Polonius gives orders to Reynaldo and instructs him on how to test Laertes.
Conative Function

Vv. 76-120: Polonius, Ophelia
Ophelia tells Polonius that she has seen Hamlet in a very strange, frightening mood. She tells him how Hamlet behaved to her. Polonius talks about madness caused by love.
Referential (Narrative) Function

The predominant linguistic functions are the CONATIVE and the REFERENTIAL ones.

Scene 2

Vv. 1-39: King, Queen, Rosencrantz, Guildenstern
The King and Queen ask the two students to stay in Elsinore and help Hamlet.
Conative Function

Vv. 40-54: King, Polonius
Polonius talks about the consideration he has for his duty.
Emotive Function
They talk about the reasons of Hamlet's madness.
Referential Function

Vv. 54-60: King, Queen
They talk about Hamlet's madness.
Referential Function

Vv. 60-85: King, Voltemand
Voltemand tells the King about the affairs of old Norway.
Referential (Narrative) Function

Vv. 85-167: Polonius, King, Queen
Polonius declares, with an elaborate speech, that Hamlet is mad. He reads a letter from Hamlet to Ophelia and makes some comments on it.
Referential and Metalinguistic Functions
Polonius relates Ophelia's refusal of Hamlet's love and his reaction.
Referential (Narrative) Function
Polonius tells the King of a plan to test Hamlet's love for Ophelia.
Referential Function

Vv. 167-70: Polonius, King, Queen, Hamlet
The Queen comments on Hamlet's arrival and Polonius sends the King and Queen away.
Conative Function

Vv. 170-219: Polonius, Hamlet
They discuss Polonius' identity, what's honesty, Ophelia, a book that Hamlet is reading. Polonius makes some comments, aside, on Hamlet's madness.
Metalinguistic Function

Vv. 219-21: Polonius, Rosencrantz, Guildenstern
Polonius indicates where they can find Hamlet. Rosencrantz thanks Polonius
Phatic Function

Vv. 221-379: Rosencrantz, Guildenstern, Hamlet
They exchange greetings.
Phatic Function
They talk about the world's honesty, dreams, ambition, shadows.
Metalinguistic Function
They try to persuade Hamlet that they have come to visit him, but he is craftier and knows the real reason. Hamlet talks about his madness.
Referential and Emotive Functions

Rosencrantz and Guildenstern announce the coming of the Players.
Phatic Function
They talk about the Players.
Referential Function
Hamlet welcomes the Players.
Phatic Function

Vv. 379-420: Polonius, Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern
Hamlet mocks Polonius.
Conative Function
Hamlet and Polonius talk about Ophelia.
Referential Function

Vv. 420-545: Hamlet, First Player
Hamlet talks in a friendly manner to the Players.
Phatic Function
Hamlet asks the First Player if he remembers a play about Dido.
Referential Function
Hamlet asks the First Player to recite part of the play and the actor starts his part.
Conative and Poetic Functions
Polonius and Hamlet make some comments on the word "mobled".
Metalinguistic Function
The First Player goes on and recites with tears in his eyes.
Poetic Function
Hamlet praises the Players.
Referential Function
Hamlet comes to an agreement with the Players regarding the play they should recite.
Conative and Referential Functions
Hamlet welcomes and greets the Players again.
Phatic Function

Vv. 545-604: Hamlet
He talks about the art of acting, about himself, despising himself for his cowardice.
Metalinguistic and Emotive Functions

He decides to watch the King's reaction to the play.
Emotive Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

ACT 3

Scene 1

Vv. 1-27: King, Queen, Rosencrantz, Guildenstern, Polonius
They discuss Hamlet's madness.
Referential Function

Vv. 27-42: King, Queen, Ophelia
They try to discover the reasons for Hamlet's madness.
Referential Function

Vv. 42-55: King, Polonius, Ophelia
Polonius tells Ophelia how to behave during the meeting with Hamlet, when he and the King will look on.
Conative Function

Vv. 56-89: Hamlet
Hamlet talks about existential problems.
Emotive Function

Vv. 89-150: Hamlet, Ophelia, (King, Polonius)
Hamlet and Ophelia exchange words.
Referential Function

Vv. 151-62: Ophelia (King, Polonius)
Ophelia reveals her feelings for Hamlet.
Emotive Function

Vv. 162-90: King, Polonius, Ophelia
The King thinks that Hamlet is dangerous and should be sent to England.
Referential Function
Polonius asks Ophelia about the conversation she had with Hamlet.
Referential Function

The King agrees to have Gertrude speak to Hamlet and to let Polonius overhear their conversation.
Referential Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

Scene 2

Vv. 1-55: Hamlet, the Players
Hamlet gives instructions to the Players.
Conative Function

Vv. 55-59: Hamlet, Polonius, Rosencrantz, Guildenstern
Hamlet inquires if the King will hear the play.
Referential Function

Vv. 59-61: Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern
Hamlet bids them to help the Players hasten.
Conative Function

Vv. 62-101: Hamlet, Horatio
Hamlet asks Horatio to observe the King during the performance of the play.
Conative Function

Vv. 101-145: Hamlet, Horatio, King, Queen, Polonius, Ophelia, Rosencrantz, Guildenstern, lords
Hamlet jests with the King and with Polonius.
Metalinguistic Function

Vv. 145-50: same, dumb show
The dumb show is introduced and Hamlet and Ophelia exchange a few remarks on it.
Referential and Metalinguistic Functions

Vv. 150-60: same, Fourth Player
Ophelia asks Hamlet about the meaning of the play.
Metalinguistic Function

Vv. 161-63: same
Hamlet and Ophelia exchange a few words on the play.
Metalinguistic Function

Vv. 161-63: same
Hamlet comments on the prologue.
Metalinguistic Function

Vv. 164-237: same, Players
The Players perform *The Murder of Gonzago* or *The Mouse-trap* before the court.
Poetic Function

Vv. 237-52: same
Hamlet explains the main plot of the play.
Metalinguistic Function

Vv. 252-79: same, Player as Lucianus
Hamlet and Ophelia comment on the play, but Hamlet is following is own thoughts.
Referential Function
Hamlet repeats the story of the play.
Referential Function
Ophelia announces that the King has risen.
Referential Function
Polonius gives orders to stop the play and the King wants some light.
Conative Function

Vv. 279-303: Hamlet, Horatio
They express their opinion on the King's reaction.
Referential Function

Vv. 304-379: Rosencrantz, Guildenstern, Hamlet, Horatio
The messengers inform Hamlet that the Queen wants to speak to him.
Referential Function
Hamlet compares himself to a pipe and asks if they know how to "play".
Conative Function

Vv. 379-93: Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern, Polonius
Hamlet mocks Polonius by making him say what he wants.
Metalinguistic Function

Vv. 393-406: Hamlet
Hamlet doesn't want to be cruel to his mother.
Emotive Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

Scene 3

Vv. 1-26: King, Rosencrantz, Guildenstern
The King gives orders about Hasmlet's journey to England.
Conative Function

Vv. 26-36: King, Polonius
Polonius informs the king that he'll overhear the duologue between Hamlet and the Queen.
Referential Function

Vv. 36-72: King
He confesses his sins.
Emotive Function

Vv. 72-98: Hamlet, King
While the King displays a guilty conscience, Hamlet is deliberating whether to kill him or not.
Emotive Function

The predominant linguistic function is the EMOTIVE one.

Scene 4

Vv. 1-8: Polonius, Queen
Polonius reveals his intention to overhear the conversation to the Queen.
Referential and Conative Functions

Vv. 8-31: (Polonius), Hamlet, Queen
The Queen reproaches Hamlet. Hamlet reproaches his mother.
Referential and Conative Functions
Hamlet kills Polonius and the Queen is shocked.
Emotive Function

Vv. 31-104: Hamlet, Queen
They speak about murder in general. Hamlet reminds his mother of her husband.
Referential (Narrative) Function

Vv. 104-136: Hamlet, Queen, Ghost
The Ghost reminds Hamlet of his mission.
Conative Function
The Queen thinks that Hamlet is mad.
Referential Function

Vv. 136-218: Hamlet, Queen
Hamlet says that he's not mad and he invites the Queen to repent for her life.
Conative Function
Hamlet makes a few considerations on the situation and on his trip to England.
Emotive Function

The predominant linguistic function is the CONATIVE one.

ACT 4

Scene 1

Vv. 1-4: King, Queen, (Rosencrantz, Guildenstern)
The King asks the Queen the reasons for her sadness.
Referential Function

Vv. 4-33: King, Queen
The King and the Queen discuss Hamlet's madness. They talk about Polonius' body.
Referential Function

Vv. 33-38: King, Queen, Rosencrantz, Guildenstern
The King orders Rosencrantz and Guildenstern to bring the body of Polonius into the chapel.
Conative Function

Vv. 38-45: King, Queen
The King declares his dismay.
Emotive Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

Scene 2

Vv. 1-5: Hamlet, Gentlemen
Hamlet is satisfied because he has safely stowed Polonius' body.
Emotive Function
Gentlemen call Hamlet.
Phatic Function

Vv. 5-30: Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern, Attendants
They talk about Polonius' body.
Referential Function
Hamlet ironically criticizes Rosencrantz whom he considers a sponge.
Referential and Metalinguistic Functions
Hamlet makes a pun on Polonius' body.
Metalinguistic Function

The predominant linguistic functions are the REFERENTIAL and METALINGUISTIC ones.

Scene 3

Vv. 1-12: King, Attendants
The King talks about Hamlet.
Referential Function

Vv. 12-16: King, Attendants, Rosencrantz, Guildenstern
Rosencrantz and the King talk about Hamlet.
Referential Function

Vv. 16-38: King, Attendants, Rosencrantz, Guildenstern, Hamlet
The King inquires where is Polonius' body, and Hamlet answers with a pun.
Referential and Metalinguistic Functions

Vv. 38-55: King, Rosencrantz, Guildenstern, Hamlet
The King and Hamlet talk about the journey that the Prince

will undertake.
Referential Function

Vv. 55-59: King, Rosencrantz, Guildenstern
Rosencrantz and Guildenstern are entrusted with the responsibility of following Hamlet to England.
Conative Function

Vv. 59-70: King
He hopes Hamlet won't return from England.
Emotive Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

Scene 4

Vv. 1-8: Fortinbras, Captain, Army
The Captain asks the king's permission to march through the kingdom.
Conative Function

Vv. 9-29: Hamlet, Rosencrantz, Guildenstern, Fortinbras, Captain, Army
Hamlet and the Captain talk about Fortinbras enterprise.
Phatic and Referential Functions
Hamlet and the Captain talk about the "little patch of ground" for which Fortinbras is fighting.
Referential function

Vv. 29-66: Hamlet
He talks about man in general and what induces him to action.
Emotive Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

Scene 5

Vv. 1-16: Queen, Horatio, Gentleman
A gentleman tells the Queen that Ophelia wants to speak

to her.
Phatic Function
The gentleman refers that Ophelia is acting strangely.
Referential Function

Vv. 16-21: Queen
She feels guilty.
Emotive Function

Vv. 21-36: Ophelia, Queen, Horatio
Ophelia sings of true love, death, a white shroud.
Metalinguistic Function
The Queen tries to talk to her.
Phatic Function

Vv. 36-73: Queen, King, Ophelia, (Horatio)
The Queen tells the King to look after Ophelia.
Conative Function
Ophelia sings about love.
Metalinguistic Function
The King tries to talk to her.
Phatic Function
The King tells Horatio to follow Ophelia.
Conative Function

Vv. 74-99: King, Queen
The King discusses with the Queen the misfortunes that have occurred.
Referential Function
The King wants his Switzers to guard the door.
Conative Function

Vv. 99-113: King, Queen, Messenger
Laertes is outside with the King's officers.
Referential Function
The Queen insults the followers of Laertes.
Emotive Function

Vv. 113-116: King, Queen, Laertes, Followers
Laertes insults the King.
Emotive Function

Laertes tells his followers to leave him.
Conative Function

Vv. 116-156: King, Queen, Laertes
Laertes asks the King about the murder of his father.
Referential Function
The Queen tries to calm him.
Phatic Function
Laertes manifests his fury.
Emotive Function
The King thinks Laertes should revenge his father.
Referential Function

Vv. 156-200: Ophelia, Laertes, King
Ophelia sings.
Metalinguistic Function
Laertes talks about his revenge. Ophelia speaks and Laertes shows his dismay.
Emotive Function
Ophelia sings.
Metalinguistic Function

Vv. 200-219: King, Laertes
The King and Laertes find an agreement.
Referential Function

The predominant linguistic functions are the REFERENTIAL, the EMOTIVE and the METALINGUISTIC ones.

Scene 6

Vv. 1-4: Horatio, Gentleman
The gentleman tells him about some sailors who should see him.
Phatic and Referential Functions

Vv. 4-7: Horatio
He thinks about Hamlet.
Referential Function

Vv. 7-13: Sailors, Horatio
They greet each other.
Phatic Function

The sailors talk about a letter from Hamlet.
Referential Function

Vv. 13-30: Horatio, Sailors
Horatio reads the letter.
Referential (Narrative) Function

Vv. 30-33: Horatio, Sailors
Horatio tells the sailors what they must do.
Conative Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

Scene 7

Vv. 1-35: King, Laertes
The King talks about Polonius' death.
Referential Function
Laertes talks about his revenge.
Emotive Function
The King tells Laertes not to lose his sleep: he will see what he can do.
Conative Function

Vv. 35-42: King, Laertes, Messenger
A messenger brings Hamlet's letter.
Phatic and Referential Functions

Vv. 42-47: King, Laertes
The King reads the letter in which Hamlet talks about his return.
Referential Function

Vv. 47-161: King, Laertes
Laertes wishes to kill Hamlet.
Emotive Function
The King talks about Laertes' superior skills with the sword.
Referential Function
The King asks Laertes what his father meant to him and talks to him about love.
Emotive Function

They discuss the details of their plan: in order to kill Hamlet, the foils must be poisoned.
Referential Function
If the sword doesn't kill Hamlet, the King will give him some poisoned wine.
Referential Function

Vv. 161-191: Queen, Laertes, King
The Queen announces Ophelia's death.
Referential Function
Laertes expresses his sorrow.
Emotive Function

Vv. 191-95: King, Queen
The King invites the Queen to follow Laertes with him.
Conative Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

ACT 5

Scene 1

Vv. 1-60: Two Clowns
They talk about Ophelia's death.
Referential Function
One Clown explains the difference between suicide and casual death.
Referential Function
Pun on the word "arms".
Metalinguistic Function
One clown proposes a riddle.
Metalinguistic Function

Vv. 60-64: First Clown
He sings to himself.
Poetic Function

Vv. 64-214: Hamlet, Horatio, First Clown
Hamlet and Horatio talk about the clown.
Referential Function

Hamlet talks about a skull that the clown has thrown out of a grave.
Referential Function
Pun on the word "lie".
Metalinguistic Function
The Clown interprets Hamlet's questions in his own way.
Metalinguistic Function
Hamlet wants to know what happens to the body after burial.
Referential Function
They speak about Yorick.
Referential Function
Hamlet rembers the fool.
Emotive Function
They go on discussing about what happens after death: Alexander, Caesar, all turned to dust.
Referential Function

Vv. 214-289: Same, King, Queen, Laertes, Priest, Attendants, Ophelia's coffin
Hamlet talks about the probable identity of the dead lady.
Referential Function
Laertes wants to know from the priest why the ceremony is so modest.
Referential Function
Laertes praises his sister and curses who has caused Ophelia's death.
Emotive Function
Hamlet comes forward.
Phatic Function
They fight. Hamlet tells Laertes to take his fingers off his throat.
Conative Function
Hamlet declares that he loved Ophelia.
Emotive Function
The Queen thinks he's mad.
Referential Function
The King tells Horatio to wait upon Hamlet.
Conative Function

Vv. 289-95: King, Queen, Laertes, Priest, Attendants
The King gives various orders.
Conative Function

The predominant linguistic function is the REFERENTIAL one.

Scene 2

Vv. 1-81: Hamlet, Horatio
Hamlet tells Horatio how he changed the King's letter which ordered his execution.
Referential Function
Hamlet is determined in his revenge.
Emotive Function

Vv. 81-179: Osrick, Hamlet, Horatio
Osrick welcomes Hamlet.
Phatic Function
Hamlet speaks about Osrick.
Referential Function
Hamlet tells Osrick to put his hat on.
Conative Function
They discuss Laertes' swordmanship.
Referential Function
Osrick explains the wager.
Referential Function
Hamlet asks Osrick the meaning of the word "carriages".
Metalinguistic Function

Vv. 179-91: Horatio, Hamlet
They speak about Osrick's vanity.
Referential Function

Vv. 191-202: Lord, Horatio, Hamlet
Hamlet thinks he will win.
Emotive Function

Vv. 202-18: Hamlet, Horatio
Hamlet feels ready, but Horatio wants him to refuse the duel.
Emotive Function

Vv. 218-304: King, Queen, Laertes, Hamlet, Horatio, Osrick, and all the state
Hamlet apologizes to Laertes.
Emotive Function
They choose the foils.
Referential Function
The King sets his wager on Hamlet.
Conative Function
Hamlet cuts Laertes. The King offers Hamlet a drink.
Phatic Function
The Queen encourages her son.
Emotive Function
The King prays Gertrude not to drink.
Conative Function
Laertes thinks he's going to hit Hamlet.
Phatic Function
They comment on the phases of the duel.
Phatic Function
Osrick announces that the Queen has fallen.
Emotive Function
The Queen reveals that the wine is poisoned.
Referential Function

Vv. 304-21: Same without the Queen
Laertes accuses the King and asks Hamlet's forgiveness.
Conative Function
Hamlet feels that he is dying.
Emotive Function

Vv. 321-26: Same without King
Horatio wants to kill himself.
Emotive Function

Vv. 326-52: Same without Laertes
Osrick announces the arrival of Fortinbras and his army.
Referential Function
Hamlet leaves his reign to Fortinbras.
Conative Function

Vv. 352-56: Same without Hamlet
Horatio prays for Hamlet.
Emotive Function

Vv. 356-97: Same, Fortinbras, Followers
Fortinbras is struck by the bloody sight.
Emotive Function
An ambassador announces the death of Rosencrantz and Guildenstern.
Referential Function
Horatio orders that the bodies be placed high on a stage.
Conative Function
Fortinbras wants to hear his story.
Conative Function
Fortinbras orders his soldiers to bear Hamlet away like a soldier, and he praises his feats.
Conative and Referential Functions

The predominant linguistic functions are the CONATIVE, EMOTIVE and REFERENTIAL ones.

Commento

Determinare le funzioni del dialogo seguendo gli scambi linguistici nelle micro-sequenze basate sulle entrate e le uscite dei personaggi dalla scena, ha comportato un certo sforzo nella comprensione metalinguistica da parte degli studenti e una sorveglianza continua e partecipe da parte dell'insegnante, per assicurarsi che le funzioni individuate fossero quanto più possibili oggettive e omologabili.

Dato che il dialogo si basa sul linguaggio, sono state adottate le funzioni linguistiche postulate da Jakobson sul modello della comunicazione. Si trattava, in sostanza, di mettere in pratica alcuni dati teorici, già acquisiti dagli allievi sia nelle lezioni di L1 che di L2.

Il modello della comunicazione elaborato da Jakobson si basa su sei componenti essenziali, presenti in ogni atto cumunicativo:

Contesto
Emittente - Messaggio - Destinatario
Contatto
Codice

Un parlante (*emittente*) desidera comunicare qualcosa (il *messaggio*) a qualcuno (il *destinatario*), stabilendo un *contatto* attraverso un mezzo fisico, facendo riferimento a un dato argomento (*contesto*) e utilizzando una forma linguistica (*codice*) facilmente comprensibile ad entrambi.

Roman Jakobson, in un famoso saggio (***Linguistica e poetica***) fece notare che ai sei termini essenziali dello schema dell'atto comunicativo corrispondevano sei funzioni del linguaggio:

referenziale
emotiva - poetica - conativa
fatica
metalinguistica

Naturalmente, le sei funzioni sono attivate tutte insieme in molte locuzioni, tuttavia troveremo che molti atti linguistici sono contraddistinti dalla predominanza di una o due funzioni soltanto.

Jakobson definisce funzione espressiva o *emotiva* quel tipo di locuzione che si concentra sul mittente. L'orientamento verso il destinatario, cioè la funzione *conativa*, trova la sua espressione nell'uso del vocativo e dell'imperativo. L'orientamento verso il contesto, la funzione cosiddetta *referenziale*, "denotativa", "cognitiva", è la funzione prevalente di numerosi messaggi.

"Vi sono messaggi che servono essenzialmente a stabilire, prolungare o interrompere la comunicazione, a verificare se il canale funziona ('Pronto, mi senti?'), ad attirare l'attenzione dell'interlocutore o ad assicurarsi la sua continuità. Questa accentuazione del contatto (la funzione *fatica*) può dare luogo ad uno scambio sovrabbondante di formule stereotipate, a interi dialoghi il cui unico scopo è di prolungare la comunicazione.

Ogni volta che il mittente e/o il destinatario devono verificare se essi utilizzano lo stesso codice, il discorso è centrato sul codice: esso svolge una funzione *metalinguistica* o 'di chiosa' ... La messa a punto rispetto al messaggio in quanto tale, cioè l'accento posto sul messaggio per se stesso, costituisce la funzione *poetica* del linguaggio".

La funzione *poetica*, mette bene in guardia Jakobson, pur

essendo la funzione dominante del linguaggio poetico o letterario, si manifesta anche nell'uso quotidiano della lingua, quando, per esempio, prestiamo particolare attenzione all'eufonia dell'emissione, o alla ricerca di espressioni che mettono in risalto non tanto il significato, ma il puro suono delle parole.

Durante la verifica delle funzioni linguistiche - lavoro che s'intende puramente indicativo dell'applicazione di un metodo, senza alcuna presunzione di esaustività -, si è proceduto enucleando le battute entro le micro-sequenze, indicando con brevi frasi il contenuto delle battute ed individuando la funzione dominante. Per ogni scena è stato fatto un conteggio delle funzioni rilevate e si è stabilito quale funzione risulta dominante rispetto a tutte le altre. I dati ottenuti sono stati tabulati, con istogrammi colorati (vedi allegato).

Data per scontata l'assoluta preminenza della funzione poetica per la natura stessa dell'opera, dagli istogrammi si può indurre quanto segue:

- dominanza assoluta, come era prevedibile, della funzione referenziale e, dato non prevedibile, importanza sempre maggiore assegnata al contesto dal terzo atto in poi, con una punta massima nel quarto atto;
- forte rilevanza della funzione conativa e, dunque, dell'aspetto performantivo del linguaggio;
- maggior frequenza della funzione emotiva del linguaggio in quegli atti nei quali i personaggi si soffermano a pensare a se stessi, a deliberare, o a fare considerazioni, soprattutto per mezzo del monologo (*I,2; II,1; III,3; IV,3; V*: passim);
- normale frequenza iniziale della funzione fatica, allorché si instaura il contatto tra i personaggi e tra il drammaturgo e il pubblico. La funzione fatica trova una particolare frequenza nell'atto *IV*, nel quale un rapido succedersi di scene necessita di espressioni di saluto, commiato, ecc;
- la funzione metalinguistica è tipica del linguaggio della pazzia di Hamlet, pazzia che si caratterizza a livello linguistico con giochi di parole (*punning*). Anche Polonius, tuttavia, è attratto dalle disquisizioni sul linguaggio. Interessante è il commento da lui fatto all'aggettivo "mobled" (*II,2 vv. 500-02*). Un chiaro esempio di funzione metalinguistica si trova in *V,2 vv. 151-53*;
- per quanto riguarda la funzione poetica, esistono due esempi che ci appaiono degni di nota: la recita del First Player in *II,2 vv. 450-95* e *503-16* e le canzoni del First Clown in *V,1 vv. 61-64; 71-74; 91-94* e *117-19*.

La ricerca sulle funzioni linguistiche non si è esaurita con la tabulazione dei risultati. Infatti, l'attenta e puntigliosa versione delle battute dialogiche in inglese corrente ha contribuito ad un maggiore approfondimento della lingua shakespeariana, ma anche ad un apprendimento più consapevole in L2.

Nota:

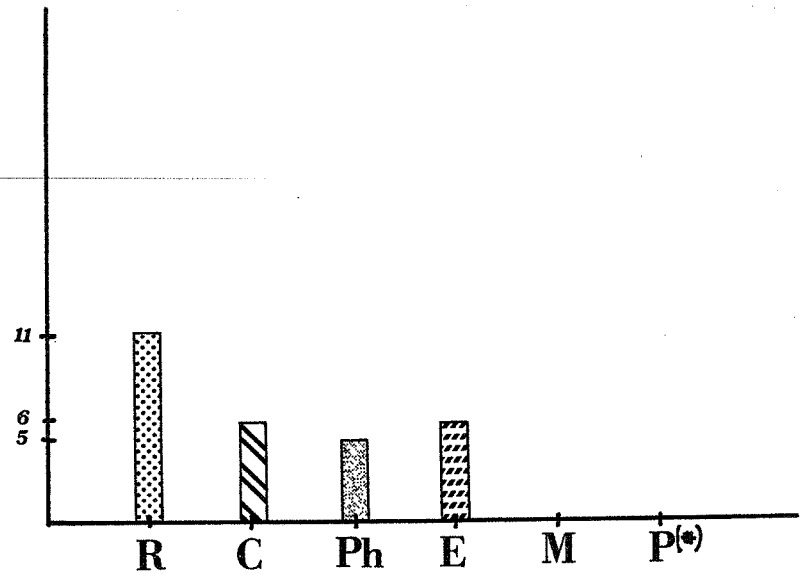
R. SIMONE, *Piccolo dizionario della linguistica moderna*, Torino, Loescher, 1969;

R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, in particolare, pp. 181-218;

O. DUCROT - T. TODOROV, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Milano, ISEDI, 1972;

R. CESERANI - L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario*, vol. X, *Strumenti*, Torino, Loescher, 1980.

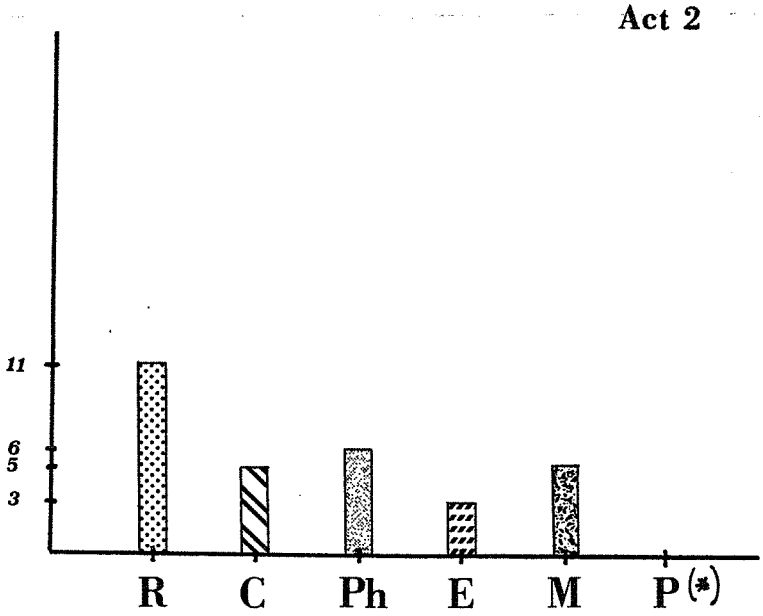
PREDOMINANT LINGUISTIC FUNCTIONS
Act 1



R = referential
C = conative
Ph = phatic
E = emotive
M = metalinguistic
P = poetic

(*) the poetic function is always present

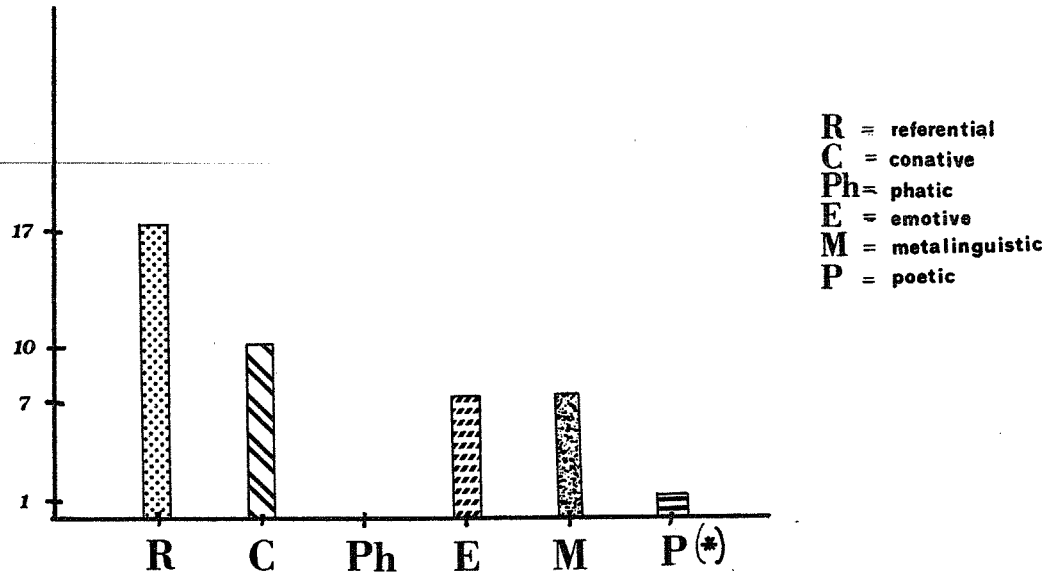
PREDOMINANT LINGUISTIC FUNCTIONS
Act 2



R = referential
C = conative
Ph = phatic
E = emotive
M = metalinguistic
P = poetic

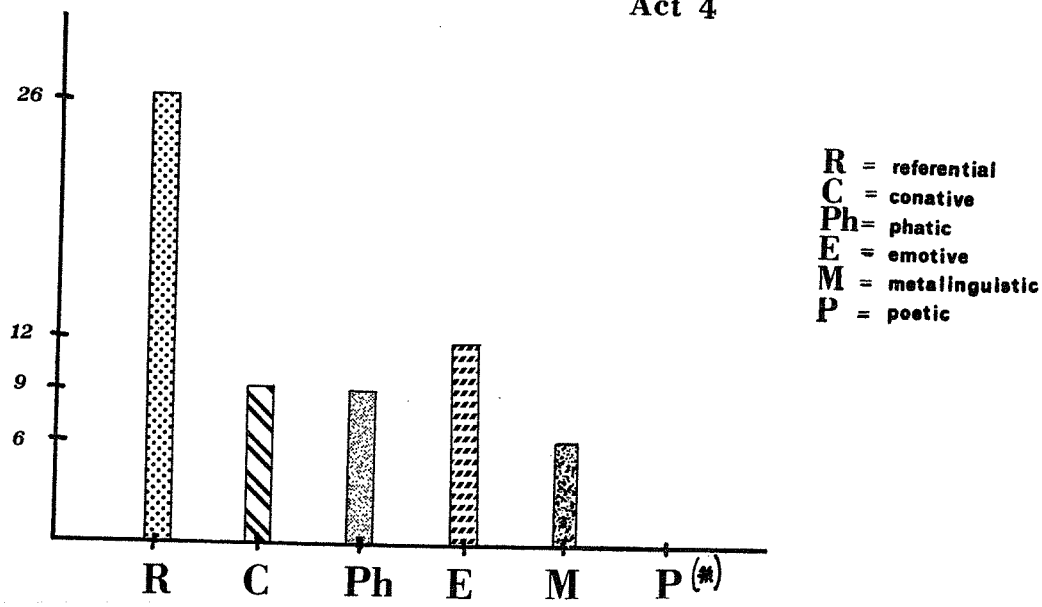
(*) the poetic function is always present

PREDOMINANT LINGUISTIC FUNCTIONS
Act 3



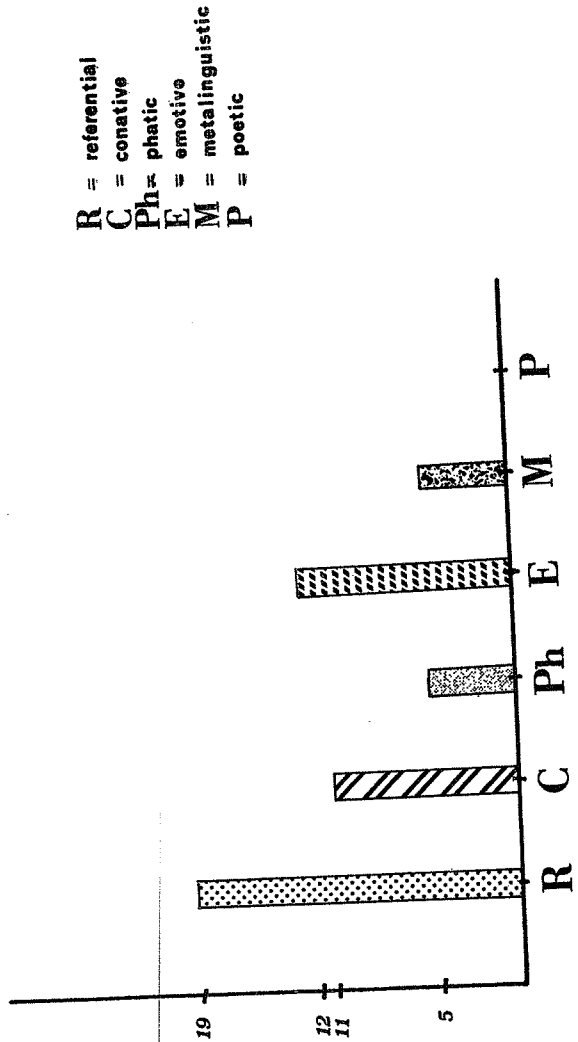
(*) the poetic function is always present

PREDOMINANT LINGUISTIC FUNCTIONS
Act 4



(*) the poetic function is always present

PREDOMINANT LINGUISTIC FUNCTIONS
Act 5



(*) the poetic function is always present

CAPITOLO V

LE FIGURE RETORICHE

ACT 1

ANTONYM

Scene 1

V. 76: night - day
154: sea - fire; earth - air

Scene 2

V. 12: mirth - dirge
13: delight and dole
142: heaven and earth
176-78: father's funeral - mother's wedding

Scene 3

V. 8-9: not permanent - lasting

Scene 4

V. 16: breach - observance
40: spirit of health - goblin damned
41: air from heaven - blasts from hell
42: wicked - charitable

Scene 5

V. 164: night - day
166: heaven - earth

EPITHET

Scene 1

V. 14: the Dane (The King of Denmark)
21: this thing (the Ghost)
48: the majesty of buried Denmark (the dead King)
61: Norway (the King of Norway)
109: this portentuous figure (the Ghost)
151: the trumpet to the morn (the cock)
153: the god of day (Phoebus-Apollo)
157: this present object (the Ghost)
161: this bird of dawn (the cock)
171: young Hamlet (to distinguish him from his father, old Hamlet)

Scene 2

V. 19: our late dear brother (King Hamlet)
25: our most valiant brother (King Hamlet)
28: Norway, uncle of young Fortinbras
44: the Dane
50: my dread lord (Claudius)
64: my cousin Hamlet and my son (Claudius addressing Hamlet)
69: a friend of Denmark (of the King)
74: Madam (the Queen)
77: good mother (the Queen)
117: our chiefest courtier, cousin and our son (Claudius addressing Hamlet)
166: my good lord (Marcellus addressing Hamlet)
175: fellow student (Hamlet to Horatio)
211: the apparition (the Ghost)
221: my honoured lord (Horatio to Hamlet)
224: sirs (Hamlet to Horatio, Marcellus, etc.)

Scene 3

V. 46: good my brother (Ophelia to Laertes)

Scene 4

V. 10: Rhenish (Rhineland wine)
19: us drunkards (Hamlet on the Danes)
38: my lord
39: ministers of grace (angels: Hamlet invoking supernatural powers)
45: King, father, royal Dane (King Hamlet invoked by Hamlet)
52: dead corse (the Ghost)
54: fools of nature (common mortals)

Scene 5

V. 4: poor Ghost
38: thou noble youth (Hamlet)
42: that incestuous, that adulterate beast (Claudius)
51: a wretch (Claudius)
105: O most pernicious woman (the Queen)
106: O villain, villain, smiling, damned villain (Claudius)
113: My lord, my lord, Lord Hamlet
116: bird (Hamlet to Marcellus?)
141: scholars and soldiers (Horatio and Marcellus)
150: truepenny... honest fellow (the Ghost)
158: gentlemen (Hamlet to friends)
162: old mole (the Ghost in the cellarage)
163: a worthy pioneer (the Ghost)
182: perturbed spirit (the Ghost)
189: O cursed spite (Fortune)

METAPHOR

Scene 1

V. 10: not a mouse stirring
31: assail your ears... so fortified
96: unimproved mettle hot and full (Fortinbras, young and inexperienced)
117-20: stars with trains of fire and dews of blood... sick to Doomsday with eclipse

Scene 2

V. 4: one brow of woe
20: our state to be disjoint and out of frame (the King anticipates Hamlet's "the time is out of joint", in *I,5, v. 188*)
66: the cloud's still hang on you (Hamlet's melancholy)
68: nighted colour (Hamlet's mourning suit)
70: veiled lids
71: seek for thy noble father in the dust
79: windy suspiration of forced breath (uncontrollable sighs)
80: the fruitful river in the eye (copious weeping);
116: the cheer and comfort of our eye (Claudius to Hamlet)
124: sits smiling to my heart
135: an unweeded garden that grows to seed (the world)
150: a beast that wants discourse of reason (Hamlet's mother)
198: in the dead waste (night time)

Scene 3

V. 12: temple (human body)
31: chaste treasures (Ophelia's virginity)
36-37: The chariest maid is prodigal enough / If she unmask her beauty to the moon (undress only at night)
39-42: The canker galls the infants of the spring / Too oft before their buttons be disclosed (highly metaphorical speech underlining the vulnerability of young people compared to blossoms)
86-87: in my memory locked / And you yourself shall keep the key of it (memory like a treasure chest)
107: green girl (inexperienced)
125: with longer tether may he walk (with less control. There's a comparison with a horse)

Scene 4

V. 28: the pales and forts of reason
53: the glimpses of the moon (the earth)
85: I'll make a Ghost of him (I'll kill him)

Scene 5

V. 67: gates and alleys of the body (veins and arteries. The body like a city)
85: Taint not thy mind (mind like a piece of material)
97: this distracted globe (head like a world in itself)
98: the table of my memory (the mind)
103: the book and volume of my brain
189: the time is out of joint (dislocated, disorderly)

ONOMATOPEIA

Scene 1

V. 116: squeak
115: Illo, ho, ho (the falconer's cry)

OXYMORON

Scene 2

V. 12: With mirth in funeral and dirge in marriage
182: my dearest foe

Scene 5

V. 76: Cut off even in the blossoms of my sin

PARADOX

Scene 3

V. 43: Best safety lies in fear

PERSONIFICATION

Scene 1

V. 77: sweaty haste
95: dead hour
137: the womb of earth
167-68: the morn in russet mantle clad / walks o'er the dew

Scene 2

V. 5: discretion fought with nature
6: defeated joy
125: jocund health
126: the great cannon to the clouds shall tell
156: most wicked speed
185: In my mind's eye

Scene 3

V. 46: the effect of this good lesson keep / As watchman to my heart
54: occasion smiles upon a second leave

Scene 4

V. 22: the pith and marrow of our attribute
50: sepulchre... marble jaws
81: my fate cries out

Scene 5

V. 54: lust... will sate itself in a celestial bed

PUN

Scene 1

V. 99-100: Fortinbras... sharked up a list of lawless resolutes / For food and diet to some enterprise that hath a stomach in't

Scene 2

V. 65: A little more than kin and less than kind
67: I am too much in the sun (sun/son)

Scene 3

V. 106-09: you have ta'en these tenders for true pay /... Tender yourself more dearly, / Or... you'll tender me a fool

REPETITION

Scene 1

V. 15-17: good night
30-34: Sit down awhile... sit we down
130-40: Speak to me... Speak... Speak of it... Stay and speak
143-144: 'Tis here

Scene 2

V. 1-19: our dear brother's death
51-61: leave
72-74: it is common
75-83: seems
77-79: nor
101-102: a fault to heaven... a fault... a fault
135: Fie on't, oh fie
160-67: I am very glad to see you
164-68: What... make you from Wittenberg?
172-79: truant
180: thrift
186-87: 'A was a...
191-92: the King your father
225-26: Armed
233-34: Pale... very pale
237: very like, very like
239: longer, longer

Scene 3

V. 16-17: his will
20-22: his choice
32: fear it
55: Aboard, aboard
59-60: thoughts
68-69: man
81: blessing (see v. 53)
99-101: affection
99-109: tenders, tender
111-12: fashion
112: Go to, go to
114-27: holy vows, his vows

Scene 4

V. 46-48: Burst... burst
71-77: into the sea; to the sea
78-81: Go on, You shall not go, You shall not go
78-86: I'll follow thee
88-92: Let's follow

Scene 5

V. 22: List, list, O list
25-27: unnatural
25-28: foul, most foul
43-44: gifts
44-46: in faith
80: horrible, O horrible, most horrible
91: Adieu, adieu, adieu
92: hold, hold
140: Adieu, adieu (see v. 91)
117-33: my lord
134-35: heartily
140-41: friends
186-90: Let us go in together / Let's go together

SIMILE

Scene 1

V. 117: as stars with trains of fire
122-23: as harbingers preceding still the fates
147: It is as the air invulnerable
149: like a guilty thing upon a fearful summons

Scene 2

V. 139-40: So excellent a king, that was to this / Hyperion to a satyr
140: Like Niobe
152-53: No more like my father than I to Hercules

Scene 3

V. 49: Like a puffed and reckless libertine
79: As the night the day

Scene 4

V. 33: As pure as grace
83: As hardy as the Nemean lion's nerve

Scene 5

V. 17: Eyes like stars
20: like quills upon the fretful porpentine (hair)
23-30: As swift as meditation or the thoughts of love
33-34: duller... than the fat weed that roots itself in ease of Lethe wharf
66: quick as quicksilver
69: like eager droppings into milk
72: most Lazar like
184: What so poor a man as Hamlet is

SYNECDOCHE

Scene 3

V. 28: the main voice of Denmark

Scene 5

V. 36: the whole ear of Denmark

SYNONYM

Scene 1

V. 89-93: conqueror - vanquisher
93-94: covenant - design
122-23: harbingers - omens

Scene 2

V. 82: forms, mods, shapes
94-100: peevish opposition - impious stubborness
136: rank and gross
227-28: from top to toe - from head to foot

Scene 3

V. 70: censure - judgement
106-07: true pay - sterling

Scene 4

V. 15: manner - custom

Scene 5

V. 54-55: lewdness - lust
170: strange - odd
180: grace - mercy

ACT 2

ANTONYM

Scene 1

V. 66: indirections - directions

Scene 2

V. 514: things mortal - Gods
554: all - nothing
582: heaven - hell

ANTYPOPHORA

Scene 2

V. 135-39: Think if I had played the desk... or looked upon this love with idle sight?... No, I went round to work...

EPITHET

Scene 1

V. 55: the gentleman (Laertes)
19: good gentlemen (Rosencrantz and Guildenstern)
27: majesties (the King and Queen)

Scene 2

V. 40: the ambassadors (Voltemand and Cornelius)
92: noble son (Hamlet)
140: young mistress (Ophelia)
219: tedious old fool (Polonius)
420: masters (the Players)
491: strumpet Fortune
500: mobled queen (Hecuba)

METAPHOR

Scene 1

V. 60: a house of sale (brothel)
63: Your bait of falsehood takes this carp of truth

Scene 2

V. 52: My news shall be the fruit to that great feast

90: brevity is the soul of wit
123: this machine (the body)
136: Played the desk or table-book (either served as a mute and useful means of contact between two lovers or noted the matter privately to himself)
228-234: On Fortune's cap... She is a strumpet
242: Denmark's a prison
258: For the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream
260: ambition... but a shadow's shadow
298-310: this goodly frame the earth... the air... canopy... firmament... majestical roof... foul and pestilent congregation of vapours... the beauty of the world... quintessence of dust
520: players... abstract and brief chronicles of the time

CHIASMUS

Scene 2

V. 556: What's Hecuba to him, or he to her

OXYMORON

Scene 2

V. 205: Though this be madness, yet there is method in't

PARADOX

Scene 1

V. 66: By indirections find directions out

Scene 2

V. 208: Will you walk out of the air, my lord? / Into my grave? (also pun)

PARODY

Scene 2

V.445-516: The rugged Pyrrhus... (parody of the bombastic theatrical pieces)

PERSONIFICATION

Scene 2

V. 228-35: Fortune... is a strumpet
472-75: Ilium... takes prisoner Pyrrhus' ear
491-92: strumpet Fortune

PUN

Scene 1

V. 39-40: You laying these slight sullies on my son, as 'twere a thing a little soiled

Scene 2

V. 101-03: And now remains that we find out the cause of this effect or rather say, the cause of this defect, for this effect defective comes by cause
155: Take this from this, if this be otherwise
231: Then you live about her waist, or in the middle of her favours (Fortune)
377-78: I am but mad north-north-west. When the wind is southerly I know a hawk from a handsaw
381: At each ear a hearer (tongue-twister)
394: then came each actor on his ass
439-40: I remember one said there were no sallets in the lines to make the matter savoury, nor no matter in the phrase

REPETITION

Scene 1

V. 6: Well said, very well said

52-54: At closes in the consequence

Scene 2

V. 33: Thanks... thanks
92-93: mad, mad, mad
193: Words, words, words
216: Except my life, except my life
388-89: My lord, I have news to tell you... My lord I have news to tell you
402-04: what a treasure... what a treasure
447: Let me see, let me see
500-02: the mobled Queen

SIMILE

Scene 1

V. 81: Pale as a shirt
82-83: And with a look so piteous in purport as if he had been loosed out of hell

Scene 2

V. 44: I hold my duty as I hold my soul
204: If, like a crab, you could go backward
226: As the indifferent children of the earth
298: The earth seems to me a sterile promontory
305-06: (man) like an angel, like a god
426: your voice, like a piece of uncurrent gold
448: The rugged Pyrrhus, like th' Hyrcanian beast
451: Black as his purpose
450-51: He whose sable arms... did the night resemble
478: So as a painted tyrant Pyrrhus stood
565: Peak like John-a-dreams
583-84: I... must like a whore unpack my heart with words and fall a-cursing like a very drab / A stallion

SYLLOGISM

Scene 2

V. 254: I have had dreams. Which indeed are ambition. For the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream
597-600: The spirit that I have seen / May be a devil, and the devil hath power / T'assume a pleasing shape... Abuses me to damn me

SYNONYM

Scene 2

V. 260-61: airy - light
549: fiction - dream
578: Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain

TAUTOLOGY

Scene 2

V. 88: Why day is day, night night, and time is time (Polonius)

ACT 3

APOPHASIS

Scene 4

V. 182-83: Not this, by no means, that I bid you do: / Let the bloat King tempt you again to bed

ANTONYM

Scene 2

V. 260: better - worse

ANTYPOPHORA

Scene 3

V. 73-87: ... and am I then revenged, to take him in the purging of his soul, when he is fit and seasoned for his passage? No.

510: ... what form of prayer can serve my turn? Forgive me my foul murder? That cannot be.

CHIASMUS

Scene 1

V. 107: your honesty should admit no discourse to your beauty could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?

Scene 2

V. 182: Where love is great, the littlest doubts are fear where little fears grow great, great love grows there

209: Grief joys, joy grieves

213: whether love lead fortune, or else fortune love

Scene 4

V. 79: eyes without feeling, feeling without sight

EPITHET

Scene 1

V. 16: Madam (Queen)

23: majesties (Claudius)

27: good gentlemen (Rosencrantz and Guildenstern)

88: Nymph (Ophelia)

90: good my lord (Hamlet)

93: my lord (Hamlet)

97: my honoured lord (Hamlet)

183: Queen mother (Gertrude)

Scene 2

V. 53: masters (first Player)

63: sweet lord (Hamlet)

66: dear lord (Hamlet)

208: sir

Scene 3

V. 76: villain (Claudius)

Scene 4

V. 33: wretched, rash, intruding fool (Polonius)

97: murderer and a villain (Claudius)

99: a vice of King (Claudius)

100: a cutpurse of the empire and the rule (Claudius)

104: a King of shreds and patches (Claudius)

191: a paddock... a bat... a gib (CLaudius)

204: schoolfellows (Rosencrantz and Guildenstern)

METAPHOR

Scene 1

V. 58: to suffer the slings and arrows of outrageou fortune (fortune is personified)

59: to take arms against a sea of troubles (larg amount)

67: when we have shuffled off this mortal coil (th body which imprisons the soul)

79: the undiscovered country (the after life)

Scene 2

V. 70: let the candied tongue lick absurd pomp (th courtier)

80: they are not a pipe for Fortune's finger to soun what stop she please (Fortune is personifiec Men are considered instruments)

90: If his occulted guilt do not itself unkennel i one speech (guilt hidden like the fox in its burrow

119: here's metal more attractive (Ophelia compared to gold)
161: Is this a prologue, or the posy of a ring? (the posy is a motto inscribed in a ring, therefore short)
280: let the stricken deer go weep (The King is compared to a wounded animal)
281: the hart ungallèd play (Hamlet can rejoyce like a happy animal)
372: you would play upon me (Hamlet compares himself to an instrument which can't be played at will)
397: Now could I drink hot blood (revenge)

Scene 3

V. 17: 'tis a massy wheel fixed on the summit of the highest mount, to whose huge spokes ten thousand lesser things are mortised and adjoined (the King of a nation)

Scene 4

V. 20: You go not till I set you up a glass where you may the inmost part of you (The glass is Hamlet's description to his mother of the situation as he sees it)
67: Could you on this fair mountain leave to feed, and batten on this moor? (The "mountain" stands for King Hamlet, the "moor" for Claudius)
93: In the rank sweat of an enseamed bed stewed in corruption, honeying and making love over the nasty sty (The sinful marriage bed of Gertrude and Claudius is compared to a pig-pen)
101: From a shelf the precious diadem stole and put it in his pocket (royal power "stolen" by Claudius)

OXYMORON

Scene 1

V. 32: lawful espials
33: seeing unseen
58: outrageous fortune
159: like sweet bells jangled

Scene 2

V. 208: grief joys, joy grieves

PARADOX

Scene 1

V. 111: For the power of beauty will sooner transform honesty from what it is to a bawd than the force of honesty can translate beauty into his likeness (The form of this paradox resembles a chiasmus)

REPETITION

Scene 1

V. 33: seeing unseen (antithesis)
33-34: we
57: to be, or not to be
64-65: sleep
71-73: The (anaphora)
92: Well, well, well
103-113: honest... honesty
108-12: beauty
116-17: believe
121-50: to a nunnery
138: marry, marry
152-55: The (anaphora)
155: observed... observers; quite, quite
162: seen, seen; see, see

183-84: him, him
186-87: him... him... him

Scene 2

V. 1: speak... speach
13-14: Herods, Herod
17-18: action word... word... action
33: made... made
38-39: them... them... themselves
51-52: jests... jest
83: heart... heart... heart
111-112: enact
143-44: the hobby-horse... the hobby horse
156: you are nought, you are nought
174: I distrust... I distrust
176: women fear... love / women's fear... love
182: grow great, great grows
190-95: second
189-95: husband
203: ourselves... ourselves
208: most... most
213: love... love
237: sleep... sleep
244: jest... jest
244: no... no... no
256: you are keen... you are keen
277-78: give
279: lights, lights, lights
282: some must... some must
293: very, very
300: Come... come
356: my... my... my
360-62: I cannot... I cannot
372-74: would... would... would... would
384-85: a camel, a camel
386-87: a weasel
388-89: a whale
390-94: by and by

Scene 3

V. 9: many, many
30: said... said

Scene 4

V. 6: mother, mother, mother
10-11: father much offended
28-29: bloody deed
30-31: as kill a King
37-38: if
52: act... act
64-65: your husband
132-35: nothing
139-40: ecstasy
142-47: madness
168: the next... the next
175: with me, with me
198-99: breath, breath... breathe
204: I will... I will
215: most... most... most

PUN

Scene 2

V. 112: I did enact Julius Caesar. I was killed i'th'Capit Brutus killed me. / It was a brute part of h to kill so capital a calf there.
120-28: Lady, shall I lie in your lap? / No, my lord. mean, my head upon your lap. / Ay, my lord. / you think I meant country matters? / I thi nothing, my lord. / That's a fair thought-lie between maids' legs.

SIMILE

Scene 1

V. 51: the harlot's cheek, beautied with plasteri

art, is not more ugly to the thing that help it than is my deed to my most painted word.
136: as chaste as ice, as pure as snow (Ophelia)
159: Now see that noble and most sovreign reason / Like sweet bells jangled

Scene 2

V. 52: as the blind man catcheth a hare
93: as foul as Vulcan's stithy (Hamlet's imaginations)
163: (brief) as woman's love
200: (purpose) like fruit unripe
386: (cloud) it is like a weasel
388: (cloud) like a whale

Scene 3

V. 6: (cessation of power) like a gulf
46: white as snow
71: soft as the sinews of the new-born babe
94: as damned and black as hell

Scene 4

V. 46: as false as dicers' oaths
58: an eye like Mars
59: a station like the herald Mercury (King Hamlet)
65: (husband) like a mildewed ear
96: these words like daggers enter in mine ears
195: (Queen) like the famous ape
204: (Claudius) I will trust as I will adders fanged

SYNONYM

Scene 1

V. 2-161: confusion - lunacy - wildness - ecstasy
4: turbulent - dangerous
71-73: contumely - insolence
136: chaste - pure
145: jig - amble

156: deject - wretched

Scene 2

V. 6: torrent - tempest - whirlwind
30-31: profanely - pagan
32: strutted - bellowed
361-63: pray - beseech

Scene 3

V. 54-56: murder - offence

Scene 4

V. 33: wretched - rash
165: frock - livery

ACT 4

ANTONYM

Scene 3

V. 20: fat King - lean beggar

Scene 4

V. 27: inward - without (external)
37: before - after
58: my reason - my blood (my passions)

Scene 5

V. 145: friend - foe
146: winner - loser

Scene 7

V. 10-11: unsinewed - strong
13: virtue - plague (a vice)

ANTYPOPHORA

Scene 4

V. 33-35: What is a man, if his chief good and market of his time be but to sleep and feed? A beast, no more

CHIASMUS

Scene 2

V. 27-28: The body is with the King, but the King is not with the body.

Scene 3

V. 21-22: We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots
26-27: A man may fish with the worm that hath eat of a King and eat of the fish that hath fed of that worm.
63-64: Before you tumbled me, you promised me to wed.

EPITHET

Scene 1

V. 5: mine own lord (King)
12: the unseen good old man (Polonius)
19: this mad young man (Hamlet)
33: friends both (Rosencrantz and Guildenstern)

Scene 2

V. 13: the son of a King (Hamlet)
30: fox (King)

Scene 4

V. 1: the Danish King (Claudius)

5: his majesty
14: the nephew to old Norway (Fortinbras)
35: a beast (Claudius)
48: delicate and tender prince (Hamlet on Fortinbras)

Scene 5

V. 21: the beauteous majesty of Denmark (Queen)
27: sweet lady (Ophelia)
41: pretty lady (Ophelia)
112: your false Danish dogs (Danish people)
119: bastard (Laertes)
120: cuckhold (Polonius)
120: harlot (Laertes' mother; Laertes remembering that he must revenge his father's murder)
159: O rose of May (Ophelia)
160: dear maid... kind sister
183: herb of grace o' Sundays (rue)

Scene 7

V. 38: your majesty
81: a gentleman from Normandy (Lamord)
171: dead men's fingers (purple orchids)

METAPHOR

Scene 3

V. 26-27: A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm (King as worm)

Scene 5

V. 74: O, this is the poison of deep grief (Ophelia's madness)

Scene 7

V. 93: he is the brooch indeed and gem of all the nation (Lamord)

175: ... fell in the weeping brook
181: ... pulled the poor wretch from her melodious lay to muddy death
190: I have a speech o' fire that fain would blaze, but that this folly drowns it (Laertes on Ophelia's death)

OXYMORON

Scene 3

V. 40: dearly grieve

Scene 7

V. 122: hurts by easing

PUN

Scene 2

V. 27-28: The body is with the King, but the King is not with the body

Scene 3

V. 19: Not where he eats, but where he's eaten (Polonius)
26-27: A man may fish with the worm that hath eat of a King, and eat of the fish that hath fed of that worm.

Scene 5

V. 43-44: Lord, we know what we are, but know not what we may be.
54-55: Let in the maid, that out a maid never departed more.

Scene 7

V. 57-58: If it be so, Laertes, as how should it be so? How otherwise

117-18: That we would do we should do when we would

REPETITION

Scene 1

V. 10: a rat, a rat

Scene 2

V. 9-10: believe
28-29: a thing

Scene 3

V. 14-15: Bring
17-18: At supper
16-19: where
21-22: fat, fat, fat
32-36: him... you
50: see... sees
51-53: mother... mother
53-54: man... wife

Scene 4

V. 20: five
53-55: great... great... greatly

Scene 5

V. 14: she
48-51: Saint Valentine... Valentine
72-73: good night
72: ladies... ladies
78: Gertrude... Gertrude
95: ear... ear
117: We will
163: fine
172-73: a down... a down... a down
197: he is gone, he is gone
207-08: our... our... our... ours

Scene 6

V. 7-8: bless

Scene 7

V. 1-2: must
31-32: that we
34: loved... love
39-42: them, them, them, them
64-66: shall
89-90: A Norman
110-12: time
184-85: drowned... drowned... drowned.

SIMILE

Scene 1

V. 7-8: mad as the sea and the wind when both contend which is the mightier
21-22: like the owner of a foul disease, to keep it from divulging let it feed even on the pith of life
25-26: like some ore among a mineral of metals base, shows itself pure
41-42: whose whisper o'er the world's diameter as level as the cannon to his blank (its point of aim)

Scene 2

V. 17-18: he keeps them, like an ape an apple, in the corner of his jaw

Scene 5

V. 36: white his shroud as the mountain snow
101-02: The ocean, overpeering of his list, eats not the flats with more impiteous haste than your Laertes, in a riotous head, o'erbears your officers
148-49: like the kind life-rendering pelican
150-51: now you speak like a good child and a true gent-

leman
153-54: it shall as level to your judgement's ear as da does to your eye
195: his beard was as white as snow

Scene 6

V. 19: they have dealt with me like thieves of mercy

Scene 7

V. 15-16: as the star moves not but in his sphere, I coul not but by her
20-21: like the spring that turneth wood to stone, conver his gyves to graces
85-86: and to such wondrous doing brought his hors as had he been incorpsed and demi-nature with the brave beast
107-08: or are you like the painting of a sorrow, a fac without a heart
176: and mermaid-like awhile they bore her up

SYNONYM

Scene 4

V. 48: delicate - tender
61: fantasy - trick

Scene 5

V. 2: importunate - distract

Scene 7

V. 31: flat - dull
112: spark - fire
114: wick - snuff

ANTONYM

Scene 1

V. 247: the quick and the dead
248: flat - a mountain
249-50: old Pelion - blue Olympus

EPITHET

Scene 1

V. 14: Delver (gravedigger)
78: this ass (the gravedigger)
99: this mad knave (gravedigger)
241: sweet maid (Ophelia)
252: wandering stars (planets)
254: the Dane (Hamlet)

Scene 2

V. 62: mighty opposites (Claudius and Hamlet)
65: my King (my father King Hamlet)
83: this waterfly (Osrick)
319: incestuous, murderous, damnèd Dane (Claudius)
327: wretched Queen (Gertrude)
353: sweet Prince (Hamlet)

METAPHOR

Scene 1

V. 263: until my eyelids will no longer wag

Scene 2

V. 24: No, not stay the grinding of the axe
30: Or I could make a prologue to my brains
86-89: He hath much land and fertile. Let a beast be lord of beasts, and his crib shall stand at

the king's mess. 'Tis a chough, but, as I sa spacious in the possession of dirt (a jackdaw).
113: dive himself inventorially
108-10: Indeed, to speak feelingly of him, he is tl card or calendar of gentry. For you shall fi in him the continent of what part a gentlem would see ("card" = accurate guide, to be us as a seaman uses his chart or compass; "calenda = directory which one may consult for inforn ation; "continent" = embodiment)
121: Why do we wrap the gentleman in our mo rawer breath? (too little refined way of speech)
182: this lapwing runs away with the shell on h head (Osrick goes away with his hat on)

OXYMORON

Scene 1

V. 253: wonder-wounded hearers

PARADOX

Scene 1

V. 18: if the water came to him and drown him
46-47: It does well to those that do ill (the gallows)
293: living monument

PUN

Scene 1

V. 31-32: Was he a gentleman? / 'A was the first tha ever bore arms. / Why he had none. / Wha art a heathen? How dost thou understand th Scripture. The Scripture says Adam digged.
104-05: Is this the fine of his fines, and the recover of his recoveries, to have his fine pate fu of fine dirt? (Hamlet achieves four puns wit the word "fine": end, document, good, sma

particles)

111-14: Is not parchment made of sheep-skins? / Ay, my lord, and of calves' skins too. / They are sheep and calves which seek out assurance in that ("sheep and calves" = foolish fellows; "assurance" = pun on the legal sense: documentary conveyance of property)

120-26: I think it be thine indeed, for thou liest in't. / You lie out on't, sir, and therefore 'tis not yours. For my part I do not lie in 't, yet it is mine. / Thou dost lie in't, to be in't andsay it is thine. 'Tis for the dead not for the quick. Therefore thou liest. / 'Tis a quick lie, sir. 'Twill away again from me to you ("lie" = prostrate position; "lie" telling a falsehood)

152-59: How came he mad? / Very strangely, they say. / How strangely? / Faith, e'en with losing his wits. / Upon what ground? / Why? here in Denmark ("How" = for what reason / in what way or manner; "ground" = solid surface of the earth, nation, foundation or basis upon which an action rests)

REPETITION

Scene 1

V. 11-12: act... act... act
16-19: water... drown... himself... water... drown... him... drown... himself
92: spade
104-05: fine
177: skull
188-90: table
202: consider
213: But soft
231: no more
239: sweets... sweet

Scene 2

V. 39-41: as... as... as
90-97: lordship
95-97: cold
205: Alexander... Alexander... Alexander
245: love
280: touch
298-99: how is it
305-06: the drink, the drink... the drink, the drink
314: the King
317: treason!

SIMILE

Scene 1

V. 76: as if 'twere Cain's jambone
234: as to peace-parted soul
253: (stars) like wonder-wounded hearers
278: (mount Ossa) like a wart
281: as patient as the female dove

Scene 2

V. 245: love like love
250: (skill) like a star i'th'darkest night
300: as a woodcock to mine own springe
330: (death) as this fell sergeant

SYNONYM

Scene 1

V. 12: to act - to do - to perform
224: command - order
227: shards - flints - pebbles
228-29: virgin crants - maiden strewments

Scene 2

V. 98: sultry - hot

143: rapier - dagger
147: rapiers - poniards

Commento

L'individuazione delle figure retoriche, anche delle più semplici, quali quelle qui segnalate nel testo di ***Hamlet***, rimanda necessariamente alla retorica classica. Essa infatti permetteva, attraverso l'uso di complicati meccanismi, l'individuazione e la catalogazione dei modi del discorso. Come disciplina di studio, la retorica aristotelica veniva suddivisa in cinque parti, attinenti ai diversi momenti della composizione ed enunciazione del discorso:

1) *inventio:* soggetti, argomenti, luoghi, tecniche di persuasione e di amplificazione;
2) *dispositio:* sistemazione delle diverse parti del discorso (esordio, narrazione, discussione, perorazione);
3) *elocutio:* scelta e organizzazione delle parole nella frase;
4) *pronunciatio:* formulazione orale del discorso;
5) *memoria:* memorizzazione.

La retorica antica mirava alla sistemazione di tre tipi di discorso:

- il *deliberativo*, che corrisponde, grosso modo, al nostro discorso politico;
- il *giudiziario*, in cui si accusava o ci si difendeva;
- l' *epidittico*, discorso d'elogio o di biasimo rivolto a persone viventi.

Durante i secoli la retorica subì enormi modifiche, finché il suo campo d'analisi si restrinse in epoca moderna ad una serie di figure, variamente raggruppate a seconda degli autori.

Il lavoro di reperimento delle principali figure retoriche in ***Hamlet*** aveva lo scopo di permettere agli studenti di rendersi conto in modo diretto dei meccanismi complessi della stilistica del dramma e, nel contempo, di rendere loro familiari alcuni termini e definizioni che essi non avevano

mai avuto occasione d'usare prima. Si trattava, innanzitutt di un lavoro di scoperta.

Partendo dalle figure più note, la metafora e la similitudin il campo d'indagine è stato allargato fino ad includere alcu figure dell'ironia, il *pun* e il paradosso, di difficile evidenzi zione da parte di *non native speakers*.

Naturalmente, il repertorio delle figure elencate per og atto è da considerarsi un campione delle molteplici manifest zioni retoriche disseminate per tutto il percorso del test Tuttavia, anche da questi risultati parziali si possono dedur alcune conclusioni.

Per mezzo della figura dell'antitesi o, a livello di singo parole, per mezzo degli antonimi, si possono rilevare forze d'opposizione che operano entro il dramma. Le oppos zioni più frequenti rispecchiano il dissidio intimamente vissu da Hamlet tra il reale e il soprannaturale: cielo/terra, parad so/inferno, mortale/immortale.

Interessante risulta la tabulazione, assai dettagliata, deg epiteti, dalla quale spesso si desumono le definizioni mora dei personaggi. Per esempio, il Ghost all'inizio del dramm viene indicato come "the thing", poi "the apparition" e, infin dopo che Hamlet l'ha riconosciuto come suo genitore, "Kin father, royal Dane". Fin dal primo atto si apprende che Cla dius è "a wretch" e la regina "a pernicious woman". Al fine del dramma, King Claudius, avendo mostrato la su natura assassina, è definito "incestuous, murderous, damnè Dane", mentre la regina, con maggiore clemenza, è commis rata come "wretched Queen".

Per quanto riguarda la numerosa categoria delle metafor cerchiamo di elencare alcuni referenti.

Nel primo atto il discorso metaforico spazia, in particolar su due campi semantici: l'integrità fisica - l'integrità dell stato e la potenza della mente umana, spesso paragonat ad un libro e ad uno scrigno.

Nel secondo atto, l'uso della metafora a volte sottoline alcuni aspetti negativi della corte danese: "Denmark's prison", dell'ambizione: "a shadow's shadow", della fortun definita più volte, nel corso del dramma, "strumpet".

Nell'atto terzo, l'opposizione tra la vita terrena, "this mort

coil", e la vita dopo la morte, "the undiscovered country", si accentua, già dall'inizio dell'atto, con il monologo di Hamlet in *III,1*. La critica al potere inetto di Claudius trova un puntuale riscontro in alcune metafore nelle *scene 3* e *4* dove l'autorità del re usurpatore è paragonata ad un gigantesco ingranaggio, "a massy wheel". Nella seconda scena Hamlet si presenta come oppositore del re per mezzo dell'ingegnosa metafora dello strumento che si lascia suonare soltanto da chi ne conosce il funzionamento.

Nel quarto atto è stato tabulato un elenco di metafore in cui i referenti principali sono Claudius e Ophelia. Riferita ad Ophelia si trova un'insolita interpretazione della parola "poison". La sua pazzia viene definita "the poison of grief". Il veleno, dentro e fuori metafora, scorre copiosamente dall'inizio alla fine di ***Hamlet***: dal veleno nell'orecchio, come metafora del potere contaminato, alla spada e al vino avvelenato, come strumenti di vendetta e simboli dell'inganno nella vita di corte.

Le metafore inventariate nell'ultimo atto insistono sulla decadenza della vita umana e della corte e sull'inutilità dell'ammassare beni terreni.

Lo stato d'indecisione del protagonista, la sua analisi profonda della realtà che lo circonda, lo inducono a raffigurarsi un mondo sdoppiato, dove i confini che separano il bene dal male non sono più nitidi. Per mezzo della figura retorica dell'ossimoro si riesce a cogliere l'ambigua situazione verificatasi alla corte danese fin dal primo atto: "with mirth in funeral and dirge in marriage". Perfino il Ghost, stupito per l'efferata crudeltà del fratello, definisce il momento del proprio trapasso con una formula ricca di sfumature contraddittorie: "Cut off even in the blossoms of my sin", la sua vita recisa nella stagione dei "fiori del male", per citare un altro esempio d'ossimoro.

Le due figure del paradosso e del *pun* si fanno espressione dell'ironia critica del principe danese o della scanzonata saggezza tipica dei personaggi più umili dei drammi shakespeariani, come i due Clowns nell'atto *V*.

Ultimamente, per merito di alcuni critici della *nouvelle critique*, la retorica antica è stata riscoperta e riproposta

come materia di studio e strumento d'analisi, soprattu negli studi universitari. Il Gruppo "M" dell'Università Liegi ha formulato una nuova classificazione delle fig retoriche al fine di strutturare una nuova retorica gener Le figure retoriche vengono classificate da questi stud in base alle modificazioni apportate a livello di singola par (metaplasmi), all'interno della frase (metatassi), a liv dei significati (metasememi, o figure retoriche propriame dette), e, infine, a livello dell'intero contenuto della fr (metalogismi).

Alessandro Serpieri, analizzando alcuni testi shakespeari ha individuato con la sua consueta acribia, l'appartene delle figure retoriche nei drammi all'ambito dei tropi refer ziali, o metalogismi.

Nota:

Esiste una sterminata bibliografia specifica sulla retor nei drammi shakespeariani. Citeremo soltanto quegli strume che ci sono effettivamente serviti nella nostra indagine:

H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Muli 1969;

GRUPPO M, *Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1976;

J. A. CUDDON, *A Dictionary of Literary Terms*, Harmon worth, Penguin, 1977;

A. SERPIERI, *La retorica a teatro*, in "Strumenti Critic 41, febbraio 1980, pp. 149-79.

BIBLIOGRAFIA ORIENTATIVA

Testo base:

WILLIAM SHAKESPEARE, ***Hamlet***, edited by T. J. B. SPENCER, Harmondsworth, Penguin, 1980.

Traduzioni consigliate nelle edizioni: Einaudi, Feltrinelli, Garzanti, Rizzoli.

Testi critici di uso sicuro e di facile reperibilità (da essi si può risalire ad una bibliografia più complessa):

J. DOVER WILSON, *What Happens in Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.

F. FERGUSSON, *The Idea of a Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1949, pp. 109-154.

S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 17-29.

N. ALEXANDER, *Poison, Play and Duel. A Study in Hamlet*, London, Routledge and Kegan Paul, 1971.

L. S. VYGOTSKIJ, *La tragedia di Amleto*, Roma, Editori Riuniti, 1973.

E. JONES, *Amleto ed Edipo*, Milano, Il Formichiere, 1976.

M. LONG, *The Unnatural Scene*, London, Methuen, 1976, pp. 123-151 (Chapter 6).

V. GENTILI, *La recita della follia*, Torino, Einaudi, 1978 (PBE, 353).

R. GUIDUCCI, *Studi sociologici su 'Shakespeare: analisi dell'Amleto e dell'Otello*, Milano, Cooperativa Libraria IULM, 1979.

S. TOFFETTI - R. VACCINO (a cura di), *Shakespeare e il cinema*, Torino, Assessorato per la Cultura, 1979.

A. SERPIERI, *Introduzione* in W. SHAKESPEARE, *Amleto*, Milano, Feltrinelli, 1980.

G. DE SANTILLANA - H. VON DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Milano, Adelphi, 1983.

C. SCHMIDT, *Amleto o Ecuba*, Bologna, Il Mulino, 1983.

K. ELAM (a cura di), *Shakespeare Today. Directions and Methods of Research*, Firenze, Casa Usher, 1984.

APPENDICE 1

Sulle fonti di *Hamlet*

Il nome Amlotha risale a miti dell'antichità islandese.

Di un Amleto che si finge pazzo parla Saxo Grammaticus alla fine del dodicesimo secolo nelle sue ***Historiae Danicae***. La pazzia viene usata come mezzo per salvare la propria vita e aspettare così il momento opportuno per la vendetta. La fonte di questo racconto risale direttamente a Tito Livio autore della leggenda di Lucius Junius Brutus ("brutus" = stupido, pazzo). Brutus riesce a scampare alla morte che Tarquinio gli avrebbe sicuramente procurato, come aveva già fatto per il padre ed il fratello maggiore, solo atteggiandosi a pazzo. Sembra accertato che la storia narrata da Saxo s'ispiri a questa leggenda.

Horwendil e Feng sono governatori dello Jutland sotto il re di Danimarca. Horwendil è sposato con Gerutha ed ha un figlio, Amleth. Feng, geloso del fratello, lo uccide e sposa Gerutha, dichiarando, ipocriticamente, di volerla salvare in questo modo dalla crudeltà che le aveva mostrato Horwendil. Amleth, però, cova sentimenti d'odio e di vendetta contro lo zio. Si finge pazzo. Per accertare se si tratta di vera pazzia viene messo alla prova per mezzo della sorella di latte, la quale ha il compito di tentarlo sessualmente. Egli approfitta di lei, ma si vanta della sua conquista in modo così iperbolico da non essere creduto da nessuno.

In preda alla pazzia, uccide selvaggiamente una spia del re che stava origliando una sua conversazione con la madre, schernisce il re, infierisce contro Gerutha. Tutto ciò convince il re che è meglio allontanare Amleth. Lo manda in Inghilterra con due accompagnatori muniti di una lettera per il sovrano inglese in cui sta scritto di uccidere il principe danese. Accor-

tosi del tranello, sostituisce la lettera. Al suo arrivo in Britannia egli è accolto molto favorevolmente dal re, al quale racconta la sua storia. Il re, entusiasta del giovane, gli offre la propria figlia come sposa ed ordina di impiccare i compagni traditori.

Amleth torna in Danimarca e, dopo aver incendiato la reggia e ucciso lo zio Feng, si fa nominare re dal popolo. Egli fa dipingere tutti gli avvenimenti della sua vita avventurosa sul proprio scudo di guerra.

Torna quindi in Britannia dove il re è desideroso di avere notizie di Feng; il genero lo informa che lo zio è morto in un duello. Il re inglese dubita della storia raccontatagli da Amleth e, dato che aveva stipulato un patto d'amicizia col sovrano danese, sente il dovere di vendicarlo.

Nel frattempo al sovrano inglese muore la moglie ed egli decide di sposare la regina di Scozia. Amleth viene inviato come messaggero e, arrivato alla reggia scozzese, stanco del viaggio, s'addormenta. Durante la notte, una spia, inviata dalla regina Hermutrude, scopre lo scudo dipinto e lo porta alla sovrana. Essa vede così che Amleth ha ucciso Feng per vendicare il padre. Parlando poi con Amleth, la regina s'innamora di lui e lo convince a sposarla.

Si celebrano le nozze, dopodiché Amleth torna nello Jutland con le sue due spose regnando in modo assoluto e tirannico come aveva fatto lo zio Feng.

La storia di Amleth termina quando il nuovo re di Danimarca, Wiglek, considerandolo un usurpatore, lo sfida e lo uccide. Hermutrude, la moglie scozzese che aveva giurato di morire col marito, decide invece di sposare il vincitore.

Nota: G. BULLOUGH, op. cit., pp. 60-79.

The Tragedie of Dido Queen of Carthage, scritta nel 1594 da Christopher Marlowe e Thomas Nash, si presenta come una probabile fonte drammatica.

Si narra della morte di Priamo, re di Troia, per mano di Pirro, re dell'Epiro (fell and full of ire, *II,2 v. 213*). All'inizio, Enea racconta con minuzia di dettagli l'assalto alla reggia di Priamo. Segue una macabra descrizione dell'uccisione

di Priamo da parte del fiero Neottolemo, il quale, dopo avergli tagliate le mani (motivo truce del teatro di Seneca), ucciderà il re, squartandolo.

La caduta di Troia è un motivo che ricorre anche in un'altra opera shakespeariana, ***The Rape of Lucrece*** (1594). La morte di Priamo viene descritta nel poemetto da Lucrezia occupata ad ammirare un dipinto della presa di Troia.

Sembra fuori dubbio, tuttavia, che le fonti originarie di questo tema siano classiche, soprattutto Seneca.

Nota: G. BULLOUGH, op. cit., pp. 176-78. Ricordiamo anche, per chi desiderasse fare un confronto visivo, il pregevole affresco della presa di Troia di Giulio Romano nel Palazzo Ducale di Mantova.

Un avvenimento analogo a quello raccontato in ***Hamlet, IV,6*** si trova in ***The Countesse of Pembrokes Arcadia*** di Philip Sidney (1590).

Il narratore di questa storia racconta un'avventura accadutagli durante un viaggio in mare. Lui e il suo compagno sono costretti a gettarsi in mare, ma il narratore, a causa delle proprie ferite, si rende conto di non essere in grado di arrivare a nuoto a riva, e si aggrappa all'albero maestro della nave. Tra i relitti egli vede la propria spada, e vorrebbe afferrarla per mostrarsi ancora valido a chi lo salverà. Viene poi raccolto da una nave di pirati. Qui sente parlare di un giovane che durante una battaglia aveva combattuto molto valorosamente. Il protagonista pensa che si tratti del suo compagno e, credendolo morto, spera di fare la stessa fine eroica. Due giorni dopo, la nave su cui si trova viene attaccata dai Lacedemoni; il capitano dei pirati promette la libertà a tutti coloro che avessero combattuto valorosamente. Il protagonista uccide il nipote del re, ma, alla fine, i Lacedemoni prevalgono e lui viene portato a terra e incarcerato. Durante la notte, un'insurrezione da parte del popolo contro i nobili gli consente di uscire di prigione e fuggire. Vive in mezzo a questa gente umile, amato e rispettato finché non prevalgono ancora i Lacedemoni che gli toglieranno qualsiasi potere. Ma ciò non dispiace al protagonista che, avendo saputo che il suo

amico è ancora in vita, decide di viaggiare per il mondo per ricongiungersi a lui. Alla fine lo ritrova ed è a lui che si rivolge raccontandogli gli avvenimenti di cui s'è detto sopra.

Nota: G. BULLOUGH, op. cit., pp. 188-89.

In ***Hamlet*** emergono alcuni elementi che ricorrono nella corrispondenza interna ed estera della regina Elisabetta I.

Daniel Rogers venne inviato in Danimarca nel 1588 per congratularsi per l'ascesa al trono di Cristiano IV. Venne alloggiato nel castello di Elsinore che egli descrive come un luogo senza pari in Europa per posizione, magnificenza, grandezza e ricchezza.

"Aveva udienza il 7 luglio, domenica...

Il re, con il suo secondo fratello, Ulrico, circondato da molte guardie e nobili, dopo i saluti, desiderò accompagnarlo nella cappella: erano le nove. Il re gli dava sempre la mano destra, dicendo che suo padre aveva sempre fatto così. La predica e le preghiere durarono un'ora e mezza. Più tardi fu ricevuto dalla Regina madre, circondata dal Re, i quattro governatori e Rammell... La Regina è una donna virtuosa e devota e domina i suoi figli con severità, ma saggiamente".

Rogers inviò la sua lettera per mezzo di un messaggero, sperando che arrivasse sano e salvo poiché i mari erano infestati dai pirati, tanto che pochi si avventuravano in quei luoghi.

Rogers nomina George Rosenkrantz di Rosenholm, cerimoniere di corte, Axel Guildenstern di Lyngbye, viceré della Norvegia, e Peter Guildenstern, maresciallo della Danimarca.

In un'altra lettera, probabilmente risalente all'anno 1598, John Petit fa riferimento ai rapporti che intercorrevano tra la Danimarca e l'Inghilterra. Dalla lettera si apprende che la Danimarca avrebbe voluto reintrodurre "alcuni vecchi pagamenti, che l'Inghilterra era solita fare alla Danimarca."

Nota: G. BULLOUGH, op. cit., pp. 184-85.

Il Bullough riporta come probabile fonte storica di ***The***

Murder of Gonzago il resoconto di un'avvenimento che ebb luogo a Venezia nel 1538. In quell'anno, il duca Francesc Maria I Della Rovere capeggiava l'esercito veneziano ch si preparava ad affrontare i Turchi. La sua salute cominci a declinare e per recuperare le forze si ritirò a Villa Imperial dove ebbe come ospite d'eccezione Tiziano Vecellio, il qual aveva recentemente dipinto il suo ritratto e quello dell moglie. Era settembre. Durante la notte fra il 20 e il 2 ottobre, il duca morì. Subito si sospettò dei suoi nemic Il sospetto divenne certezza per il figlio Guidobaldo perch l'autopsia sul corpo del duca rivelò tracce di veleno nel sangue Guidobaldo fece arrestare il barbiere-cerusico del padre Questi, sottoposto a tortura, confessò di aver versato u micidiale veleno nell'orecchio del duca per ordine di Luig Gonzaga, marchese di Castelgoffredo, e di Cesare Fregosc Entrambi erano nemici di Francesco Maria dal moment in cui lui si era opposto al loro ingaggio nell'esercito venezia no.

Sia il Gonzaga che il Fregoso negarono il fatto e chieser il pagamento di un'ammenda per i danni morali subiti. Pietr Aretino, in un primo momento, si schierò dalla parte di Guido baldo, inviando un violento attacco d'accusa contro Luig Gonzaga. Ben presto si pentì d'aver fatto tanto rumore pe il delitto commesso da un vile barbiere e mandò le propri scuse al marchese di Castelgoffredo. Luigi Gonzaga, a su volta, protestò la propria innocenza, affermando che a momento della morte del Duca erano trascorsi due ann dal loro ultimo incontro.

Nota: G. BULLOUGH, op. cit., pp. 32-33 e pp. 172-73.

APPENDICE II

Dal testo alla scena

La transcodifica di un testo drammatico è la sua traduzione scenica, la sua rappresentazione nel pieno rispetto della polivalenza dei codici, già in potenza nel testo scritto.

La rappresentazione di ***Amleto*** attuata da Leo de Berardinis come interprete principale e "concertatore" dello spettacolo, coadiuvato dai giovani attori della Cooperativa Nuova Scena, presso il Teatro Testoni di Bologna, si è basata su di un'interpretazione metaforica e simbolica del testo-copione.

Il gioco dei simboli si esplica, soprattutto, al livello della percezione sensoriale: della vista e dell'udito, in particolare. La sala del teatro si muta in antro buio, percorso da fuggevoli lampi di luce fioca, rossa o gialla. Il buio quasi assoluto, luttuoso, mortuario, ricorre in concomitanza con la presenza di Amleto; la luce, rossastra, sanguigna, quando appare la corte. Il buio, tuttavia, assume altre connotazioni: la solitudine di Amleto, nella sua impresa disperata, la sua ignoranza come un buco nero nella coscienza, il vuoto della mente colto nell'attimo in cui non si riesce a prendere una decisione, il buio come ciò che rimane indistinto, come lo spettro del padre, che emerge come una proiezione ectoplasmica. Dunque, un buio pienamente giustificato, perché traduce, secondo il codice scenico attuale, una svariata quantità di *conceits* esistenti nel testo e veicolata per mezzo del codice linguistico soltanto in modo latente.

Anche gli arredi scenici servono a sottolineare i giochi di luce. Nel mezzo della scena uno specchio quadrangolare riflette gli attori e ne lascia trasparire la sagoma da dietro. Questo gioco degli specchi riflette la realtà dei *multiple plots* nel testo e la somiglianza che s'instaura tra le vicende

di alcuni personaggi e la corte.

Come ha rilevato G. Manzella ("Il manifesto", 7 febbraio 1984): *"Questo **Amleto** è fatto a strati di spazi curvi, uno dentro l'altro. Tutti questi mondi paralleli sono anche stati di coscienza dei diversi personaggi. Amleto ed Ofelia compiono lo stesso tragitto (la morte del padre, la pazzia, la morte), però su orbite diverse, distanti".*

Allo stesso modo, contrapponendosi al pannello specchiante verticale che li sovrasta, una serie di piatti d'ottone, posti sul pavimento, in posizione orizzontale, riflette i corpi reclinanti e i volti alterati dei cortigiani, del re e della regina. La posizione delle superfici specchianti sembra voler ammiccare ad altre superfici analoghe: il mare e il cielo, il naturale e il soprannaturale, la vita e la morte.

I piatti d'ottone, tuttavia, svolgono una duplice funzione, in quanto, se percossi o sfiorati, emettono suoni e vibrazioni; e le vibrazioni sineddotticamente, nella resa scenica, interpretano tutte le metafore che coinvolgono il senso dell'udito nel testo. Infatti, come molti critici hanni rilevato, il teatro shakespeariano è un teatro soprattutto da ascoltare.

Ben consapevole dell'importanza del suono, De Berardinis ha abbinato al suono della voce modulata, quasi strumento musicale interprete di ritmi jazz, il suono soffuso della musica e del canto. La tragedia è sapientemente contrappuntata dalla musica di Beethoven (gli ultimi quartetti), di Stravinsky, di Monteverdi, e, a tratti, dalla voce di Shaliapin, riconosciuto come "padre" dall'attore De Berardinis, per la sua voce che copriva tutta la gamma dei timbri, dal tenore al basso.

La musica, come la voce di Amleto, s'inserisce nello spazio buio, compenetrandolo e ponendolo in una dimensione temporale dilatata, la dimensione dell'indecisione di Amleto.

Sono infondate tutte le critiche alla durata del dramma (quattro ore e mezza, contro le sei ore dell'allestimento di ***Hamlet*** della Schaubüne, con la regia di Grüber e Bruno Ganz, nel 1983 a Berlino), un tempo certamente non lungo per cogliere le connotazioni della scena e per misurare le modulazioni poetiche della voce magica dell'attore.

Sono stati rilevati alcuni degli espedienti studiati dall'attore/regista per marcare alcuni motivi del dramma: la pazzia

d'Amleto è resa attraverso un linguaggio schizofrenico (da aulico alla cantilena negra, al dialetto napoletano). Allo stesso modo, durante la sua pazzia, Ofelia cambia lingua e canta dolcissimi Lieder in tedesco. La pazzia finta di Amleto diventa parodia, mentre quella di Ofelia diviene metafora: pazzia platonica, il poeta invasato dal furore compositivo.

Un altro motivo del dramma, il duello finale, viene rappresentato da attori quasi privi di armi, in imitazione della scarna scena elisabettiana, che consentiva, per mezzo di semplici richiami verbali agli oggetti, una maggiore partecipazione creativa da parte del pubblico.

L'avere assistito alla rappresentazione di questo ***Amleto***, confrontato con la versioni cinematografiche di Lawrence Olivier e di Carmelo Bene, nonché della versione televisiva della BBC, ha consentito di aprire un dibattito all'interno della classe sui vari modi di rappresentare lo stesso testo. E' emerso che ciascuno si è fatto al proprio interno un'idea di ***Amleto***, che solo in parte trova riscontro nelle rappresentazioni viste.

APPENDICE III

Hamlet, III,1 vv. 56-90: **Listing NCR - 8250 - (Il monologo di Amleto al computer)**

Gli studenti dell'indirizzo informatico hanno elaborato un mini-programma per un'eventuale analisi statistica del testo di ***Hamlet.***

Avendo a disposizione un elaboratore NCR - 8250, la macchina è stata utilizzata per tutte quelle operazioni d'analisi del testo che non necessitano di un'interpretazione del significato. E' stato elaborato un programma per il reperimento e conteggio dei seguenti dati:

- lunghezza dei versi;
- frequenza delle vocali;
- frequenza delle consonanti;
- ripetizione di parole, in particolare dei vocaboli "sleep" e "dream".

Il campione scelto, il monologo di Hamlet *III,1, vv. 56-90*, è stato inserito in memoria. La macchina, che funziona con linguaggio basic, mette il testo memorizzato all'interno del programma mediante l'uso d'istruzioni: READ-DATA (il programma potrebbe essere reso più flessibile inserendo il testo da analizzare in un *file* dati esterno).

Il programma vede il testo da analizzare sotto forma di una variabile vettoriale di tipo stringa, nella quale le singole componenti sono costituite dai versi. Il programma, mediante cicli FOR-NEXT, rintraccia in ciascun verso gli elementi desiderati.

Riportiamo di seguito i risultati:

Lunghezza dei versi

1: 30 lettere;	13: 31;	25: 32;
2: 33;	14: 29;	26: 35;
3: 37;	15: 38;	27: 30;
4: 33;	16: 38;	28: 36;
5: 32;	17: 34;	29: 31;
6: 27;	18: 32;	30: 37;
7: 39;	19: 33;	31: 35;
8: 33;	20: 32;	32: 35;
9: 30;	21: 34;	33: 32;
10: 37;	22: 30;	34: 31;
11: 38;	23: 36;	35: 21.
12: 35;	24: 36;	

Presenza delle lettere dell'alfabeto

A: 88 volte;	J: 0;	S: 88;
B: 17;	K: 10;	T: 120;
C: 24;	L: 44;	U: 41;
D: 43;	M: 32;	V: 8;
E: 147;	N: 70;	W: 29;
F: 36;	O: 100;	X: 0;
G: 14;	P: 24;	Y: 18;
H: 79;	Q: 2;	Z: 2.
I: 57;	R: 71;	

Il vocabolo "sleep" compare 5 volte, mentre "dream" compare solo 2 volte.

Dal listing si deduce la durata media del verso: 33 lettere. La vocale più ricorrente è la "e", mentre la consonante più frequente è la "t".

L'applicazione del programma al monologo ha interessato notevolmente gli allievi, che, in questo modo, hanno esercitato due abilità (linguistica ed informatica), ampliando le possibilità di utilizzo del computer.

Si ringrazia il collega, prof. Giovanni Barbi, per la collaborazione prestata.

APPENDICE IV

Glossary

Allegory: 'speaking otherwise'. As a rule an A. is a story in verse or prose with a double meaning: a primary meaning; and a secondary or under-the-surface meaning.

Alliteration: A figure of speech in which consonants, especially at the beginning of words, are repeated.

Altercatio: A Roman legal term signifying rapid cross-questionings and replies. Applied to literature (drama), it refers to a series of short questions and answers. (Greek: stichomythia; also: duologue).

Amplification: A rhetorical device in which language is used to extend or magnify or emphasize (***Hamlet,*** *II,2 v. 145-51*).

Anabasis: the rising of an action to a climax or dénouement (In ***Hamlet,*** the King's reaction after the play).

Anachorism: Action, scene, or character placed where it does not belong.

Anagnorisis: A term used by Aristotle in the *Poetics* to describe the moment of recognition (truth) when ignorance gives way to knowledge (See the play within the play in ***Hamlet***).

Anaphora: A rhetorical device involving the repetition of a word or group of words in successive clauses.

Antypophora: The answer to an argument put up by oneself. It is put up oly that it may be refuted.

Antonym: A word of opposite meaning to another: fierce/mild

(Also: antithesis, contrasting ideas).

Apophasis: Affirming by apparent denial, a stressing through negation.

Assonance: It consists of the repetition of similar vowel sounds, usually close together, to achieve a particular effect of euphony.

Catachresis: The misapplication of a word, especially in a mixed metaphor.

Chiasmus: A balancing pattern in verse or prose, where the main elements are reversed.

Circumlocution: Roundabout speech or writing. Using a lot of words where a few will do (Also euphemism, periphrasis, tautology).

Conceit: As a literary term this word has come to denote a fairly elaborate figurative device of a fanciful kind which often incorporates a metaphor, simile, hyperbole or oxymoron and which is intended to surprise and delight by its wit and ingenuity.

Ellipsis: Figurative device where a word (or several words) is left out in order to achieve more compact expression.

Epithet: Usually an adjective or phrase expressing some quality or attribute which is characteristic of a person or a thing.

Homonym: Word having the same sound and spelling as another, but different origin and meaning: "row", a line of desks or objects, "row", a quarrel.

Hyphaeresis: In general the word denotes the omission of a letter from a word: "o'er", over.

Hypotyposis: A figurative device in which something is represented as if it were present (***Hamlet,*** *I,2 v. 199-206*).

Invective: Speech or writing which is denunciatory, abusive, or vituperative.

Metaphor: A figure of speech in which one thing is described

in terms of another. A comparison is usually implicit; whereas a simile it is explicit.

Metonymy: A figure of speech in which the name of an attribute or thing is substituted for the thing itself. "The Stage" for the theatrical profession.

Oxymoron: A figure of speech which combines apparently contradictory words and meanings for a special effect.

Paradox: An apparently self-contradictory (even absurd) statement which, on closer inspection, is found to contain a truth reconciling the conflicting opposites.

Parody: The imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous (A parody of Marlowe's bombastic manner can be found in ***Hamlet,*** *II,2 v. 467-495*).

Pathopoeia: A scene or passage intended to arouse feelings: anger, grief, passion (See Gertrude's speech describing the death of Ophelia, ***Hamlet,*** *IV,7 v. 161-85*).

Pun: A figure of speech which involves a play upon words (Greek: paranomasia): "A little more kin, and less than kind", ***Hamlet,*** *I,2 v. 65*.

Simile: A figure of speech in which one thing is likened to another, in such a way as to clarify and enhance an image.

Suspense: A state of uncertainty, anticipation and curiosity as to the outcome of a story or play, or any kind of narrative in verse or prose. The suspense in ***Hamlet,*** for instance, is sustained throughout by the question of whether or not the Prince will achieve what he has been instructed to do and what he intends to do.

Synecdoche: A figure of speech in which a part stands for a whole.

Synonym: A word similar in meaning to another.

Zeugma: A figure of speech in which a word stands in the same relation to two other terms, but with a different meaning (***Hamlet,*** *III,2 v. 386*).

Nota:

J. A. CUDDON, *A Dictionary of Literary Terms*, op. cit.

Visto il carattere puramente tassonomico dell'indagine effettuata su ***Hamlet***, si è preferito, anche per motivi didattici, fornire un elenco di definizioni di termini letterari in genere.

INDICE

PREMESSA pag. 5

PARTE PRIMA

METODOLOGIA DELLA DIDATTICA

I. LA STRUTTURA DEL TESTO DRAMMATICO " 11
1. Atti e scene " 11
2. L'inizio del dramma " 13
3. Didascalie e arredi scenici " 15
4. Il ritmo del dramma " 17
5. I personaggi e le loro funzioni " 18
6. Il dialogo " 20
7. Il linguaggio " 21
8. Interventi metatestuali " 23
9. La convenzione " 24
Nota bibliografica " 26

II. L'ORGANIZZAZIONE DELLA RICERCA " 27
1. Motivazioni della scelta di *Hamlet* nel corpus shakespeariano " 27
2. Gli obiettivi della ricerca " 29
3. L'organizzazione della ricerca " 30
4. Divisione del lavoro " 31
5. Tempi e modalità della ricerca " 33
6. Il ruolo dell'insegnante nell'organizzazione del lavoro scolastico " 34
7. Metodologia di attuazione ed esperienze culturali di supporto " 36
8. Modalità di verifica " 40
9. Feed-back, ovvero "dopo Amleto" " 42
Nota bibliografica " 43

III. HAMLET: SUMMARY OF THE PLOT " 45

PARTE SECONDA

ANALISI DI *HAMLET*

I.	TAGLI SCENICI	pag.	61
	Commento	"	67
	Nota bibliografica	"	71
II.	FUNZIONI DEI PERSONAGGI	"	73
	Commento	"	93
	Nota bibliografica	"	95
III.	LE DIDASCALIE	"	97
	Commento	"	111
	Nota bibliografica	"	114
IV.	LE FUNZIONI LINGUISTICHE	"	115
	Commento	"	136
	Nota bibliografica	"	139
	Istogrammi	"	140
V.	LE FIGURE RETORICHE	"	145
	Commento	"	178
	Nota bibliografica	"	181
BIBLIOGRAFIA ORIENTATIVA		"	182

APPENDICI

I.	Sulle fonti di *Hamlet*	"	183
II.	Dal testo alla scena	"	188
III.	*Hamlet, III,1, vv. 56-90:* Listing NCR - 8250 (Il monologo di Amleto al computer)	"	191
IV.	Glossary	"	193
INDICE		"	197