



# Appunti Amleto - Letteratura Inglese 2 (Ferrari 2019)

Letteratura Inglese  
Università di Pisa (UNIPi)  
16 pag.

---

---

---

---

---

---

---

---

23/10/19

Se vogliamo ricapitolare ciò che è stato detto nella lezione precedente possiamo affermare che:

- Il play within the play è un mezzo che utilizzato per esplorare questioni esistenziali
- La cerimonia in dramma, che non a caso trattava eventi come incoronazioni, matrimoni o funerali, è un mezzo per esplorare le questioni sociali.
- Il role-playing mette l'accento su questioni che pertengono la sfera individuale, l'identità del soggetto e l'identità umana, che viene considerata come un ruolo che dobbiamo imparare a recitare, dal momento in cui siamo nati fino a quello della nostra morte.

Iniziamo a parlare del primo testo in programma: la tragedia intitolata Amleto, la cui datazione viene fissata nel 1600. La tragedia viene fissata al 1600 perché è una data derivata da due termini temporali precisi:

- Amleto non viene nominato in un'opera del 1598, un'opera che elenca le opere redatte da Shakespeare fino a quel momento.
- La registrazione effettiva dell'opera è del 26 luglio 1602, e siccome la registrazione non era necessariamente immediata, il range temporale venne posto tra il 1600 e il 1602
- Vi sono tuttavia elementi che ci permettono di restringere il campo in questione; uno di questi elementi è l'annotazione di un poeta di nome Harvey, un'annotazione presente in una copia delle opere di Chaucer, dove il poeta fa riferimento ad Amleto e al conte di Essex; e siccome il conte fu giustiziato nel 1601, allora la datazione dell'opera va anticipata almeno al febbraio del 1601.

Le edizioni dell'opera sono parecchie, abbiamo:

- Un quarto del 1603, un bad quarter che ha le sue origini in un manoscritto composto a partire da appunti presi da attori che recitavano l'opera teatrale nel 1600
- Un secondo quarto del 1604-5, un good quarter ricavato da un manoscritto che afferma di essere la perfetta copia dell'opera (un'affermazione che ha portato i critici a tenere in considerazione la possibilità che il manoscritto fosse in realtà una bozza dello stesso Shakespeare). Nelle opere è possibile che vengano indicate due date: una vicina all'altra; questo avviene perché spesso la stampa delle opere avviene a cavallo tra due anni e alcune opere finiscono per riportare non il nuovo anno ma quello precedente.
- Un terzo quarto del 1611
- Un quarto quarto del 1622
- Il first folio del 1623, che si rifà in parte al secondo quarto, omettendo e aggiungendo alcuni versi, e che pare stampato da un manoscritto che sembra essere la trascrizione delle bozze di Shakespeare, delle bozze che probabilmente servivano da suggerimento durante le rappresentazioni teatrali
- La ristampa del first folio o secondo folio nel 1632

- Un Quinto quarto derivato dal quarto quarto, che viene pubblicato nel 1637, giusto pochi anni prima della chiusura dei teatri.

A partire dal 900, Amleto è diventato l'emblema sia dell'alienazione dell'uomo moderno sia di malinconia, una malinconia che nell'uomo contemporaneo si trasforma in nevrosi. Lombardo, nel suo saggio dell'eroe tragico moderno, decide di analizzare Amleto aggrappandosi ad un punto fermo: partendo dalla contestualizzazione della tragedia nel contesto storico culturale in cui nasce, il contesto storico culturale di fine 500 e inizio 600. Questo è un periodo cruciale nella storia dell'Inghilterra: nei primi anni del 600 Elisabetta I, colei che è stata sintesi del popolo inglese, quella figura che ha tenuto in equilibrio forze politiche sociali e religiose, verrà a mancare. Questa sarà una perdita che porterà l'Inghilterra verso una crisi che sfocerà in una guerra civile. Amleto è solo il riflesso dell'Inghilterra durante i primi anni del 600 ma è anche il riflesso di una crisi che coincide con il passaggio dal medioevo fino all'età moderna; ed è dal travaglio di questi periodi che nasce l'uomo moderno, un uomo moderno che si ritrova anche nella figura di Amleto. Questo periodo di passaggio è pieno di scoperte che stravolgono tutte le certezze e che portano inquietudine, una inquietudine che Shakespeare mette in mostra a partire da opere come Giulio Cesare, collocata negli anni precedenti ad Amleto. Nell'opera intitolata Giulio Cesare, troviamo una figura che preannuncia Amleto, la figura di Bruto, uomo solo e indeciso di fronte al quesito dell'uccisione di Cesare, colui che agli occhi di Bruto vuole traghettare Roma, come se fosse una sorta di tiranno, da una politica repubblicana verso a una sorta di oligarchia. Bruto, così come Amleto, è emblema di uomo nuovo, un uomo che si vede crollare gli ideali del passato dove si insinua il dubbio di un mondo che si è fatto oscuro, dove si trova da solo nel prendere le sue decisioni. Lombardo dimostra che la fonte che ha ispirato la storia di Amleto è la storia dei danesi di Saxo Grammaticus. La differenza principale tra la fonte di Saxo e l'opera di Shakespeare sta nella figura di Amleto: in Saxo viene descritto come un barbaro crudele, un personaggio spietato, facile al crimine, un personaggio che agisce come la società danese del tempo, che si ritrova nel personaggio di Claudio ma anche nel personaggio di Laerte, che diversamente da Amleto è pronto a reagire con la forza e prendere le armi contro the sea of trouble. Se prendiamo in considerazione la figura di Laerte, allora dobbiamo considerare Amleto come l'esatto opposto: egli è l'incarnazione del non agire, del rimandare, e così come Ofelia, che dopo il quarto atto è ormai diventata pazza, non segue quei codici che sono assimilati dagli altri personaggi. Per Shakespeare la cecità e la pazzia rimandano alla coscienza e alla perspicacia: quando si perde la ragione e la vista, che ci portano a fermarci all'apparenza delle cose, si riesce a penetrare quel velo che ci impedisce di vedere come le cose sono veramente.

29/10/19

La volta scorsa avevamo accennato al saggio di Lombardo, un saggio che prende in considerazione una moltitudine di opere e in cui ritroviamo in Bruto l'antecedente di Amleto. I dubbi che attanagliano sia la figura di Amleto sia la figura di Bruto sono radicati in un mondo che non è più saldo e che dà vita ad un dissidio interiore, a un dubbio che non lascia i personaggi agire d'impulso. Se le due figure possono apparire simili su questo punto di vista, Lombardo vuole anche distinguere bene la figura di Amleto da quella di Bruto: il dubbio che assale la figura di Bruto, è un dubbio sì importante, ma che rimane limitato ad una sola dimensione e che non è centrale all'interno del dramma; mentre il dubbio che assale la figura di Amleto è centrale all'interno del dramma, e va ad abbracciare questioni che si estendono sino al piano metafisico, e che non sono più limitate alla sola sfera etica. Lombardo definisce l'opera Amleto come una grande domanda circa l'uomo e l'intellettuale moderno, un uomo che davanti al mistero della realtà, che viene analizzata attraverso l'utilizzo di strumenti medievali, ormai obsoleti, non può fare altro che porre delle domande. Dopo tutte queste considerazioni possiamo quindi affermare che Amleto è un'opera basata non solo sull'esistenza umana, ma anche su queste domande esistenziali a cui l'uomo non è in grado di rispondere. Questi dubbi amletici sono sì pertinenti all'azione del dramma, ma allo stesso tempo si aprono

a una condizione universale: questo balzo dal piano fisico al piano metafisico, è in gran parte reso possibile dal linguaggio retorico che viene utilizzato all'interno dell'opera. Se nel componimento il linguaggio affonda le sue radici nel reale, poiché concreto e legato alla situazione contingente, quest'ultimo è in grado di aprirsi a significati ancora più ampi: i passi della tragedia in cui Amleto riflette su sé stesso sono passi in cui egli, durante il suo soliloquio, parte dal particolare fino ad arrivare all'universale, come accade durante la scena II dell'atto II, dove Amleto:

- Riflette su sé stesso
- Riflette sull'uomo
- Riflette sul mondo e l'universo che lo circonda
- Egli mette in relazione l'uomo come pensiero a figure metafisiche,
- Analizza l'uomo prendendo in considerazione solo la sfera fisica, descrivendolo come quintessenza della polvere, in quanto incapace di trovare il suo posto in questo universo infinito.

Amleto, attraverso il suo linguaggio, si racconta in modo sincero agli atri, questo è ancora più evidente se consideriamo che il linguaggio presente all'interno dell'opera fa da rappresentante a due estremi: la verità e la menzogna. Amleto quando entra in scena malinconico e silenzioso all'interno della rumorosa corte, viene approcciato dalla madre, che dice "it seems like..." e Amleto risponde che non conosce il termine "sembra", proprio per mettere l'accento sul fatto che egli va contro la finzione e in contro solo e soltanto alla verità. Anche quando Amleto si finge pazzo, ha un linguaggio che è sempre a contatto con la realtà che lo circonda, un linguaggio che non è ampolloso e vuoto come quello di quelli che si trovavano a corte, ma un linguaggio basato su, come vengono definite da Lombardo, parole ad anca, parole che si trovano alla base di un linguaggio semplice ed essenziale. Se le parole sono utilizzate per andare a scovare il vero, allora possono essere utilizzate per dare vita al falso e alla menzogna, a tutti elementi che si ritrovano nel linguaggio di personaggi come quello di Claudio, che utilizza questo lessico per mascherare ciò che realmente è accaduto al padre di Amleto, o come quello dei cortigiani presenti nella corte, che cercano, attraverso termini ricercati e ampollosi, di riempire il vuoto presente nelle loro vite. Se pensiamo ad Amleto come un personaggio attanagliato dal dubbio, allora potremmo pensare che sia un personaggio poco concreto, ma è proprio grazie al suo linguaggio, nel quale egli ritrova quell'attività e dinamismo che manca nell'azione vera e propria, che riesce non solo a non perdere concretezza, ma anche a dare spessore e corpo alla sua figura. Il grande pregio di Shakespeare nell'Amleto sta nel saper creare una tragedia con una forma in grado di contenere un personaggio come Amleto.

Fino ad ora abbiamo sottolineato il fatto che Amleto è tragedia:

- 1) Del suo tempo, del dramma
- 2) Del dubbio
- 3) Del linguaggio
- 4) Dell'esistenza umana
- 5) Meta-teatrale

È importante dare spessore anche ai momenti meta-teatrali all'interno dell'opera e alle loro svariate funzioni, che possono essere suddivise in:

- 1) Relief comico -> spezza tragicità dell'opera
- 2) Metateatro che risale a Kid, poiché incentrato sulla spettacolarità della performance, che vedeva il play within the play come un elemento non solo in grado di arricchire la rappresentazione, ma anche in grado di portare quest'ultima a risultare più appetibile al pubblico del 1600.
- 3) Funzione legata al teatro stesso -> Il play within the play, così come altri momenti meta-teatrali, possono avere, all'interno dell'opera, momenti nei quali si parla del teatro stesso: quando Amleto parla con Rosencrantz e Guildenstern, egli fa riferimento alle compagnie dei giovani, al teatro dei ragazzi, così da ricollegare il pubblico ad un particolare tipo di teatro presente in un determinato momento storico.
- 4) Momenti non meta-teatrali ma che noi definiamo come tali -> Nel III atto Amleto uccide Polonius che stava ascoltando la conversazione tra lui e la madre. Il pubblico, che come Polonius ascolta in disparte la rappresentazione, si vede proiettato nella figura del servo.
- 5) Alcuni momenti meta-teatrali hanno una funzione all'interno dell'intreccio: quella di portare avanti la storia. Alcuni momenti meta-teatrali sono: il play within the play, che viene messo in scena in modo da scovare il colpevole dell'omicidio del padre di Amleto, e le situazioni simili a quelle di Polonius e Amleto, momenti in cui alcuni personaggi, in base a quello che vedono o sentono, sono in grado di modificare la storia narrata.
- 6) Documentaria -> Si tratta di quei momenti in cui il teatro parla della situazione teatrale di quegli anni. Questa funzione documentaria vede all'interno della rappresentazione teatrale dei riferimenti: alle varie compagnie di attori presenti a quell'epoca, oppure al modo in cui queste compagnie erano solite esprimersi durante la rappresentazione teatrale, elemento che si può collegare alle indicazioni date da Amleto alla compagnia di attori chiamata 'The Players', che mettono in luce gli atteggiamenti che gli attori di quel tempo avevano sul palcoscenico.
- 7) Riflesso della situazione reale e di riflessione sul teatro stesso -> Il play within the play è un momento importante perché viene messa in scena una storia fittizia che riflette a sua volta un'altra storia realmente accaduta. Noi abbiamo un teatro che è copia della realtà, e che in visione neoplatonica vedeva il teatro come copia della copia, come una copia della realtà che è a sua volta copia della realtà del mondo dell'iperuranio, e in quanto copia menzogna. Quello che ci dice il play within the play in Amleto è qualcosa di diverso poiché abbiamo sul palcoscenico la corte di Helsinor, una corte dove tutti recitano, dove è difficile cogliere la verità, una realtà in cui tutti fingono di essere qualcuno altro. Ad un certo punto all'interno di questa realtà arriva una finzione, quella del teatro, degli attori mettono in scena una rappresentazione, una rappresentazione che ci dice la verità, che ci dice come sono andate le cose tra Claudio e il padre di Amleto. In un contesto culturale in cui il teatro è la copia della realtà, e in quanto copia è gerarchicamente inferiore alla realtà, all'interno della rappresentazione questa gerarchia viene completamente ribaltata: infatti se la verità sta nella messa in scena, il fittizio sta nella realtà.

La stessa cosa avverrà anche nella tempesta: visto che il play within the play che troviamo all'inizio della tempesta è la tempesta stessa, allora il dramma nel dramma non viene considerato come una vera e propria rappresentazione. Quando veniamo a scoprire che Prospero ha creato la tempesta per fare in modo che i naufraghi si redimano abbiamo un elemento in più, un elemento che va a sommarsi alla funzione del play within the play presente in Amleto: quello della catarsi. Il teatro non ha più solo la funzione di mettere il pubblico davanti alla realtà, ma ha anche un'altra funzione: quella della purificazione. Nell'ultimo periodo della sua vita, dove viene attribuito al teatro una funzione catartica, che porta i personaggi coinvolti nella tempesta a rivedere le loro posizioni e a purificarsi, Shakespeare si allontana dal periodo buio delle grandi tragedie, e recupera una certa positività. Se sia la tragedia sia il romance impiegano l'elemento del meta-teatro, lo fanno attraverso modalità diverse: se nella tragedia è evidente che si tratti di un dramma nel dramma, e nella tempesta lo spettatore deve decodificare questo grande spettacolo messo in scena da Prospero, in entrambi i casi l'elemento meta-teatrale è finalizzato a sottolineare il vero scopo del teatro, che non è solo intrattenimento, ma anche mezzo per arrivare alla verità.

31/10/2019

Nel primo atto dell'opera shakespeariana i personaggi minori introducono lo spettro del padre di Amleto, il vecchio re della Danimarca. La figura spettrale strizza l'occhio a temi già trattati, come l'opposizione tra realtà e apparenza, che si lega a sua volta anche all'elemento meta-teatrale del play within the play, o l'esistenza di un legame tra la vita e la morte. Il drammaturgo non vuole solo aprire l'opera monopolizzando istantaneamente l'attenzione del pubblico, ma vuole anche dare consistenza all'apparizione del fantasma, facendo sì che più personaggi assistano a questo fenomeno. In questo primo atto Orazio, un amico di Amleto, entra in scena per verificare l'apparizione del fantasma descritta da Bernardo, uno dei soldati. Egli si unisce alle guardie e vede con i suoi occhi l'apparizione del padre di Amleto. Nei drammi elisabettiani lo spettro non parla mai per primo, è per questo che uno delle guardie sprona Orazio a parlare con l'entità, ma senza avere alcun riscontro, perché da lì a poco essa se ne va. (Il drammaturgo, attraverso la descrizione di Orazio, tremante e pallido, ci anticipa anche le successive reazioni che lo spettro susciterà verso gli altri personaggi). Le guardie, insieme a Orazio, si rendono conto che il fantasma assomiglia all'antico re di Danimarca. A questo punto Orazio, attraverso una sorta di analepsi, inizia ad illustrare lo sfondo su cui la storia si innesta: il padre di Amleto fu sfidato in combattimento da Fortebraccio, re di Norvegia, che venne ucciso, non solo portando alla perdita di tutte le sue terre, ma anche portando il figlio di Fortebraccio a voler rivendicare la morte dello zio, prendendo possesso delle terre perdute. Lo spettro, che veniva considerato dalle credenze popolari come un presagio delle sventure a venire, e un'entità oscura che scompariva con l'aurora, entra in scena ancora una volta, ma al gallo del canto, sparisce. Orazio, sperando che lo spettro del re di Danimarca risponda alle domande del figlio, decide di riferire la vicenda al giovane Amleto. La seconda scena del primo atto si sposta all'interno del castello, dove è presente tutta la corte e dove il nuovo re di Danimarca, nonché zio di Amleto, fa un discorso. Egli sa usare bene le parole, sa argomentare le sue posizioni, egli bilancia in modo equo il piano dedicato al matrimonio con la madre di Amleto e la morte del fratello, cercando di non mancare rispetto a nessuna delle due parti, anche se, come è possibile notare guardando il testo, a metà del suo discorso passa a parlare dei suoi veri interessi: le questioni di stato, come la morte di Fortebraccio e il desiderio di vendetta di suo nipote. Dopo il discorso il re si rivolge a Laerte (figlio di Polonio, il consigliere del re) e ricordandogli il legame che vi è tra Polonio e sé stesso, gli chiede di svelare la richiesta di cui gli aveva precedentemente parlato. Laerte, che era tornato dalla Francia per l'incoronazione del nuovo re, attraverso l'utilizzo di giri di parole e termini aulici ed ampollosi, chiede il permesso di tornare in Francia. A questa richiesta, il re chiede a Polonio la sua opinione, il quale, attraverso lo stesso tipo di linguaggio usato da Laerte, dice di essere favorevole alla richiesta del figlio, chiedendo al re la licenza di lasciarlo andare. A questo punto Claudio inizia a parlare con suo nipote, chiamandolo congiunto e figlio, al quale Amleto risponde, con un po' più

congiunto e men che figlio ", o meglio, " a little more than kin, and less than kind ". Se con l'utilizzo della parola "kin", che simbolizza l'appartenenza alla stessa famiglia, alla stessa "genealogia", ci si focalizza sul punto di vista sociale del rapporto, con l'utilizzo della parola " kind " ci si riferisce a un rapporto strettamente naturale: se una persona non ha legami di sangue con un'altra, ma magari viene considerata come un fratello, allora viene usato il termine " kind ", viceversa si tratta di un legame di sangue, ma senza aver alcun tipo di rapporto, allora viene usato il termine " kin ". In questo caso Amleto sta dicendo che, anche se Claudio ha sposato sua madre, e quindi legalmente è suo padre, e quindi dovrebbe avere un legame forte con il figlio, in realtà il loro rapporto è finto, è presente solo "sulla carta", e i due non hanno nessun rapporto naturale. A questo punto Claudio chiede ad Amleto come mai sia ancora coperto dalle nuvole, o meglio, come mai sia ancora triste per la morte del padre. Egli, attraverso un gioco di parole che gioca non solo sulla pronuncia tra sun e son, ma anche sull'elemento meteorologico, risponde che è fin troppo esposto al sole, che è ancora troppo figlio di suo padre. Dopo questa interazione interviene la regina, che afferma: non solo che la morte è qualcosa di comune, e che è inutile cercare nella polvere il padre defunto, ma anche che Amleto dovrebbe invece pensare a guardare al nuovo re in modo amichevole. Amleto risponde che la morte è effettivamente una cosa comune, alla quale la madre replica: " e se lo è, perché ti sembra così speciale? ", "if it be, why seems it so particular with thee?". A questo punto Amleto dice che non gli sembra speciale, ma che lo è, collegando questa interazione a due temi centrali dell'opera: quello della realtà e dell'apparenza, ma anche a quello della malinconia: Amleto descrive i suoi abiti, le sue lacrime, tutte le sue forme e espressioni, rigettando il suo aspetto esteriore, che non lascia alle persone la capacità di andare al di là dell'apparenza e di capire il dolore, e la malinconia che egli sta provando dentro di sé.

5/11/19

Dopo il periodo rinascimentale, a partire dagli anni '80 del Cinquecento, e più precisamente dopo la pubblicazione del trattato di Bright, nella letteratura inglese compaiono dei personaggi malinconici che si distaccano dai tipi convenzionali. Accanto all'innamorato incompreso o al violento, il malinconico inizia ad assumere anche i tratti di:

- Il cinico
- Lo scontento
- Il vendicatore
- L'intellettuale, che vede il prosciugamento della linfa vitale a causa del troppo studio

I vari tipi di malinconia, che portano i personaggi ad incarnare tutta una serie di cliché, e che rendono il pubblico capace di individuare le diverse "incarnazioni" della malinconia, sono presenti in opere come:

- James IV (1591) di Richard Green, Bohan diventa cinico e malinconico dopo aver sofferto una grave ingiustizia sociale. Questo personaggio introduce il dramma stesso di fronte a Oberon, re delle fate, per dimostrare la sua idea cinica secondo cui il mondo è un luogo inadatto ai saggi;
- Midas (1592) di John Lyly, il protagonista è uno scontento che riconosce la malinconia come qualità essenziale del proprio essere dopo che si è liberato della capacità di tramutare gli oggetti in oro e dopo aver riflettuto sulla propria natura e la propria follia;

- Spanish Tragedy (1586) di Thomas Kyd, Hieronimo è un collerico-malinconico, è assolutamente fermo nel suo proposito di vendicarsi e farsi giustizia;
- Sappho and Phao (1584), un altro dramma di Lyly, Pandion è un personaggio che incarna la figura dell'intellettuale afflitto da "deep melancholy".

I sintomi del personaggio malinconico sono: l'asocialità, l'invidia ed il comportamento violento. In questo periodo la malinconia è vista come frutto o di un grande dolore o di una grande passione, una passione che può essere amorosa o che può declinarsi come amore verso la conoscenza. In antichità i vari trattatisti parlavano anche di come la malinconia potesse essere curata e allora i drammaturghi decidono anche loro di inserire all'interno dei drammi riferimenti alle possibili cure alla malinconia, queste cure potevano essere individuate come:

- La restituzione dell'oggetto d'amore perduto
- La nascita di una nuova passione
- L'intervento di una consolazione religiosa
- I viaggi -> Amleto viene spedito in viaggio
- L'assistere ad una rappresentazione teatrale, l'intrattenimento -> play within the play

Shakespeare, all'interno dell'Amleto, non solo ci parla di un personaggio malinconico, ma permette a noi lettori di seguire l'evoluzione dell'essere malinconico del principe, mettendo in scena una trattazione saggistica della malinconia; travisandola da un contesto saggistico a un contesto performativo. Il drammaturgo, seguendo l'idea di mettere in scena una trattazione saggistica della malinconia, inserì nella tragedia tutta una serie di elementi che il pubblico poteva ricollegare a opere come a Treatise of Melancholy di Timothie Bright, dove venivano trattati i vari tipi di malinconia e le loro possibili cure. La malinconia d'amore, come l'amore non corrisposto presente sia in Romeo and Juliet sia in Twelfth Night, si presenta all'interno dell'opera attraverso dei versi che si costruiscono sull'immagine della caduta, delle immagini che si possono collegare anche all'atteggiamento del malinconico, un atteggiamento che tende a "scendere verso il basso". Secondo il drammaturgo se l'amore non è corrisposto e porta alla malinconia, allora non può essere considerato come vero amore, il vero amore non può, e non deve, portare alla malinconia, ma deve piuttosto guarirla, come accade a Romeo: che guarisce dalla malinconia quando incontra un nuovo amore, quello di Giulietta. Iniziamo ora a considerare più da vicino la malinconia presente nelle opere di Shakespeare:

- La malinconia appare (nei suoi drammi) come occasione per descrivere i sintomi dell'amore non corrisposto (Romeo e Orsino).
- La malinconia può anche essere una qualità attribuita a personaggi e situazioni secondarie.

- Le commedie shakespeariane, focalizzano spesso l'attenzione su storie in cui un amore inizialmente non corrisposto, culmina nell'happy-ending e viene alla fine ricompensato.

Si può quindi affermare che il prototipo comico del malinconico shakespeariano sia l'amante non corrisposto. Nelle tragedie shakespeariane la malinconia gioca un ruolo ancor più cruciale. Va tuttavia fatta una distinzione tra le tragedie dei diversi periodi nella carriera del drammaturgo: consideriamo, ad esempio, la malinconia d'amore nel *Romeo and Juliet*, una tragedia in cui il male è ancora assente, che risente di uno spirito comico, tipico del periodo in cui è stata scritta. Nel primo atto di *Romeo and Juliet* Montechi parla con Benvolio e descrive Romeo come la perfetta incarnazione del malinconico: all'interno del testo sono stati evidenziati tutti i termini che rimandano all'area semantica della malinconia.

*Romeo and Juliet, Act I, scene 1*

**MONTAGUE**

Many a morning hath he there been seen,  
With tears augmenting the fresh morning dew.  
Adding to clouds more clouds with his deep sighs;  
But all so soon as the all-cheering sun  
Should in the furthest east begin to draw  
The shady curtains from Aurora's bed,  
Away from the light steals home my heavy son,  
And private in his chamber pens himself,  
Shuts up his windows, locks far daylight out  
And makes himself an artificial night:  
Black and portentous must this humour prove,  
Unless good counsel may the cause remove.

**BENVOLIO**

My noble uncle, do you know the cause?

**MONTAGUE**

I neither know it nor can learn of him.

**BENVOLIO**

Have you importuned him by any means?

**MONTAGUE**

Both by myself and many other friends:  
But he, his own affections' counsellor,  
Is to himself -- I will not say how true --  
But to himself so secret and so close,  
So far from sounding and discovery,  
As is the bud bit with an envious worm,  
Ere he can spread his sweet leaves to the air,  
Or dedicate his beauty to the sun.  
Could we but learn from whence his sorrows grow,  
We would as willingly give cure as know.

[Enter ROMEO]

*BENVOLIO*

See, where he comes: so please you, step aside;  
I'll know his grievance, or be much denied.

*MONTAGUE*

I would thou wert so happy by thy stay,  
To hear true shrift. Come, madam, let's away.  
[Exeunt MONTAGUE and LADY MONTAGUE]

*BENVOLIO*

Good-morrow, cousin.

*ROMEO*

Is the day so young?

*BENVOLIO*

But new struck nine.

*ROMEO*

Ay me! sad hours seem long.  
Was that my father that went hence so fast?

*BENVOLIO*

It was. What sadness lengthens Romeo's hours?

*ROMEO*

Not having that, which, having, makes them short.

*BENVOLIO*

In love?

*ROMEO*

Out --

*BENVOLIO*

Of love?

*ROMEO*

Out of her favour, where I am in love.

*BENVOLIO*

Alas, that love, so gentle in his view,  
Should be so tyrannous and rough in proof!

*ROMEO*

Alas, that love, whose view is muffled still,  
Should, without eyes, see pathways to his will!

Where shall we dine? O me! What fray was here?  
 Yet tell me not, for I have heard it all.  
 Here's much to do with hate, but more with love.  
 Why, then, O brawling love! O loving hate!  
 O any thing, of nothing first create!  
 O heavy lightness! serious vanity!  
 Mis-shapen chaos of well-seeming forms!  
 Feather of lead, bright smoke, cold fire,  
 sick health!  
 Still-waking sleep, that is not what it is!  
 This love feel I, that feel no love in this.  
 Dost thou not laugh?

*BENVOLIO*

No, coz, I rather weep.  
 ...

*ROMEO*

Why, such is love's transgression.  
 Grievs of mine own lie heavy in my breast,  
 Which thou wilt propagate, to have it prest  
 With more of thine: this love that thou hast shown  
 Doth add more grief to too much of mine own.  
 Love is a smoke raised with the fume of sighs;  
 Being purged, a fire sparkling in lovers' eyes;  
 Being vex'd a sea nourish'd with lovers' tears:  
 What is it else? a madness most discreet,  
 A choking gall and a preserving sweet.  
 Farewell, my coz.

Nelle grandi tragedie della maturità sono introdotti personaggi che appaiono come potenziali vittime del male, un male che essi non riescono a controllare, che sfugge al loro potere. La consapevolezza di non essere in grado di controllare il male genera malinconia, una malinconia che può causare tristezza, cinismo, paura, disperazione e persino pazzia. Perciò, come abbiamo appena detto, nelle tragedie shakespeariane, la malinconia è dovuta principalmente al dolore che deriva da eventi e situazioni difficili da accettare: per il re Lear, che è stato definito dai critici "man of sorrow", la malinconia – che si trasforma ben presto in pazzia – deriva dall'ingratitudine delle figlie: Goneril e Reagan, che lo tradiscono sia come padre sia come re. Andiamo adesso a parlare della malinconia presente in Amleto. Nel secondo atto, momento in cui Amleto compare in scena, lo fa vestito di nero: un elemento iconografico che portava il pubblico a capire che quel personaggio era un malinconico. In questo atto Amleto è taciturno, è lontano dalla corte, ed silenzioso: i suoi interventi, piuttosto di essere importanti come quello fatto in risposta alla madre, dove tiene a far sapere che la sua malinconia è una malinconia interiore, vera, che va al di là dell'apparenza dell'abito o delle lacrime, sono solo misere battute. A questo turno di Amleto ne segue uno lungo di Claudio dove, riprendendo il filo del discorso introdotto da Gertrude, e utilizzando un linguaggio artificioso, impreziosito da elementi retorici evidenti, tenta di convincere Amleto che la morte faccia parte delle cose e che i padri siano destinati a morire prima dei figli:

KING

But I have that within which passes show, These but the trappings and the suits of woe. 'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet, To give these mourning duties to your father. But you must know your father lost a father, That father lost, lost his, and the survivor bound In filial obligation for some term To do obsequious sorrow.

In questo intervento, Claudio mette in scena, attraverso l'utilizzo della parola "father", un gioco che si radica in una struttura chiasmica, che è in grado di evidenziare la capacità retorica del personaggio. Un altro elemento che è importante notare nel turno di Claudio è la struttura sintattica, o meglio, la struttura della frase:

KING

A heart unfortified, a mind impatient, An understanding simple and unschooled.

KING

A fault against the dead, a fault to nature

Gli elementi presenti nel turno di Claudio lo caratterizzano come uno dei personaggi della tragedia che utilizzano il linguaggio come una maschera, come mezzo per offuscare il reale, e mettere in primo piano il vuoto della retorica stessa al posto di un pieno del vero, che viene utilizzato da Amleto nei suoi interventi. Dopo il turno di Claudio, Amleto rassicura la madre, dicendole che rimarrà con loro e che non tornerà con Wittenberg. A questo punto tutti escono dalla scena, e Amleto ha il suo primo soliloquio:

HAMLET

O, that this too, too sullied flesh would melt,  
Thaw, and resolve itself into a dew,  
Or that the Everlasting had not fixed  
His canon 'gainst self-slaughter! O God, God,  
How weary, stale, flat, and unprofitable  
Seem to me all the uses of this world!  
Fie on 't, ah fie! 'Tis an unweeded garden  
That grows to seed. Things rank and gross in nature  
Possess it merely. That it should come to this:  
But two months dead—nay, not so much, not two.  
So excellent a king, that was to this  
Hyperion to a satyr; so loving to my mother  
That he might not beteem the winds of heaven  
Visit her face too roughly. Heaven and Earth,  
Must I remember? Why, she would hang on him  
As if increase of appetite had grown  
By what it fed on. And yet, within a month  
(Let me not think on 't; frailty, thy name is woman!),

A little month, or ere those shoes were old  
 With which she followed my poor father's body,  
 Like Niobe, all tears—why she, even she  
 (O God, a beast that wants discourse of reason  
 Would have mourned longer!), married with my uncle,  
 My father's brother, but no more like my father  
 Than I to Hercules. Within a month,  
 Ere yet the salt of most unrighteous tears  
 Had left the flushing in her gallèd eyes,  
 She married. O, most wicked speed, to post  
 With such dexterity to incestuous sheets!  
 It is not, nor it cannot come to good.  
 But break, my heart, for I must hold my tongue.

Questo soliloquio si costruisce sul principio retorico della contrapposizione, questo è evidente dai primi due versi, dove Amleto auspica che la sua carne, che viene definita too sullied, un termine che se è interpretato può essere considerato sia come duro sia come sporco, e che, data l'esortazione di Amleto, fa sì che la contrapposizione che si stabilisce tra qualcosa di liquido e qualcosa di duro calzi a pennello. Se la contrapposizione che stabiliscono è quella tra solida e liquido, bisogna anche considerare che sullied possa dare l'idea di una carne lurida, sporca, corrotta; una visione ben presente nell'epoca elisabettiana, dove vigeva un'opposizione tra carne e spirito, dove il corpo, legato agli istinti carnali quanto alla condizione scatologica dell'esistenza, era sempre legato a qualcosa di sporco. In questo primo soliloquio, in cui il principe dice di aver voluto che Dio non avesse imposto la legge contro il self-slaughter, Amleto fa un riferimento che si rivelerà fondamentale nel soliloquio del terzo atto: il riferimento al suicidio. I soliloqui di Amleto all'interno della tragedia sono sette e possono essere divisi in due gruppi:

- 1) Firmato da primo, il quarto e dal sesto -> in questi soliloqui il principe appare iper-meditativo, non a caso questi sono luoghi testuali in cui Amleto riflette su elementi come il suicidio: un modo così per tralasciare le responsabilità della vita e pensare all'esistenza di una vita ultraterrena. In questi soliloqui il principe non è affatto agitato mentre pronuncia le sue parole, ma si trova in uno stato di quiete relativa, che lo porta ad essere calmo e tranquillo. Durante il primo soliloquio Amleto è tranquillo, egli pronuncia il suo soliloquio prima dell'incontro con lo spettro, che porta il principe a essere sconvolto solo dal fatto che la madre abbia sposato Claudio in modo così repentino. Il quarto soliloquio è pronunciato nella calma del mattino, prima del play within the play, mentre il sesto viene pronunciato quando Amleto vede Claudio in preghiera e si impone una certa compostezza.
- 2) Formato dal secondo, terzo, quinto e settimo -> Il secondo soliloquio, che segue l'incontro con lo spettro, crea una grande tensione in Amleto, che ora ha il dubbio che Claudio possa aver ucciso suo padre; e visto che Amleto non sa se lo spettro non sia altro che una diavoleria mandatogli dal sovrannaturale per metterlo alla prova, dovrà cercare conferma o smentita in quello che lo spettro gli ha comunicato. Il terzo soliloquio è ispirato dalla recitazione del capo comico durante lo strazio di Ecuba, che trova il marito morto, Amleto si chiede come il capocomico sia stato in grado di calarsi così tanto nella parte da arrivare a esprimere questo tanto dolore per una persona inesistente, e si chiede anche come sia possibile che egli, il principe, che è stato sollecitato dallo spettro di suo padre, non riesca a portare avanti la sua vendetta e agire. Il quinto soliloquio segue il play within the play, un momento che sconvolge

sia Amleto sia Claudio, che era presente alla rappresentazione. Il settimo soliloquio è evocato dalla vista dell'esercito di Fortebraccio, che porta Amleto a riflettere su tutti quegli uomini che sono pronti a dare la vita per un pezzo di terra che non vale niente, mettendo a confronto il proprio coraggio da pusillanime con quello dei soldati.

Questi momenti sono sì soliloqui ma la loro condizione comunicativa è diversa da questi ultimi: nel secondo soliloquio Amleto, dicendo che adesso è finalmente solo. In un altro soliloquio Amleto non è da solo, ma è insieme a Claudio, che è inginocchiato e sta pregando. Nel famoso soliloquio dove viene pronunciata la frase "to be or not to be" vi è un altro personaggio presente sul palcoscenico: Ofelia. In questo celebre soliloquio abbiamo anche un altro pubblico: Claudio e Polonio, che hanno organizzato l'incontro tra i due giovani così da capire la natura della malinconia di Amleto. Abbiamo quindi:

- 1) Una platea reale che assiste al dramma
- 2) Un personaggio, Ofelia, pubblico di secondo grado, che assiste al discorso di un altro personaggio: quello di Amleto
- 3) Un pubblico di terzo grado: Claudio e Polonio, che assistono a una situazione a cui Ofelia assiste: il discorso tra Amleto e Ofelia.

Questi elementi portano il pubblico a essere magnificato, e lo porta a riflettere sul fatto che sta assistendo a un gioco: quello del teatro. Torniamo adesso al primo soliloquio, al cui interno vi è un'insistenza su lessemi che appartengono all'area semantica della vita nella sua dimensione più infima, carnale e corporea; una dimensione che si adatta alla riflessione di Amleto, che considera la vita in Danimarca come una vita infima, che non vale essere vissuta. Quel principio di contrapposizione che parte nei primi due versi prosegue anche nei versi in cui Amleto stabilisce un'evidente opposizione tra il padre e lo zio Claudio: l'antico re viene considerato come un Iperione, figura titanica che viene contrapposta all'attuale re Claudio, che viene considerato come un satiro, una figura che rimanda alla sfera infima della carnalità. Successivamente, come possiamo notare in questi versi, Amleto messa a confronto la coppia Amleto-Gertrude e la coppia Claudio-Gertrude:

HAMLET

So excellent a king, that was to this  
Hyperion to a satyr; so loving to my mother  
That he might not beteem the winds of heaven  
Visit her face too roughly.

In questo soliloquio, in cui il parallelismo tra il padre e lo zio viene portato avanti da Amleto, che afferma: il nuovo re della Danimarca assomiglia tanto a mio padre quanto io stesso, un personaggio indeciso e passivo, assomiglio a Ercole, personaggio coraggioso e attivo, è possibile trovare un'insistenza sulla dimensione temporale, con espressioni volte a sottolineare la velocità con del matrimonio tra Claudio e Gertrude; tra queste espressioni troviamo:

Within a month, A little month, two months, A little month, not so much not two. Dopo il suo soliloquio, le guardie rivelano al principe l'apparizione del fantasma, e lo invitano a parlare con lui. Amleto accetta, ma ad una condizione: quella di non divulgare la notizia del loro incontro. La scena successiva, più precisamente la terza scena del primo atto, tratta la partenza di Laerte, e vede sul palcoscenico anche sua sorella Ofelia. In questa scena Laerte mette in guardia Ofelia riguardo ad Amleto, sottolineando un elemento centrale tra il rapporto tra i due: la differenza sociale. La cosa interessante di questo dialogo tra Laerte e sua sorella è il momento in cui quest'ultimo, dopo aver detto a Ofelia che forse Amleto adesso la ama, decide di dipingere il principe come un essere che, a causa di ragioni di Stato, non si può permettere il lusso di avere una volontà propria. Il rapporto tra Ofelia e Amleto si stabilisce subito su due livelli: personale, come rapporto tra ragazzi che si piacciono, ma anche come rapporto politico, che ha delle ricadute sulla vita della comunità di Elsinore. Laerte, dopo essersi occupato di questioni "astratte", e dicendo che sua sorella deve tenersi distante dal desiderio del principe, decide di affrontare la questione in modo concreto. Se Ofelia sembra una donna remissiva, costretta a sopportare le critiche dell'uomo, nella la prossima battuta, che strizza l'occhio ai double standards, dove dice al fratello che il fatto che lei debba seguire le sue regole mentre egli se la spassi a Parigi sia tutt'altro che giusto, insinua nello spettatore non solo l'idea di una ragazza diversa da quella che avevamo iniziato a conoscere, ma anche di una ragazza che è consapevole della struttura sociale che le sta intorno.

7/11/19

Una volta terminato il discorso tra Ofelia e Laerte entra Polonio, che dice al figlio come deve comportarsi a Parigi. Questa conversazione tra Polonio e Laerte si basa, ancora una volta, sul binomio tra l'essenza e l'apparenza: il figlio non solo non deve mai esprimere ciò che pensa, ma visto che "the clothes speak the man", deve anche vestirsi in modo elegante e sfarzoso. Questa frase ribalta la concezione su cui si basa il discorso che Amleto aveva fatto alla madre, dove ribadiva il fatto che per conoscere l'essere dell'individuo bisognava andare oltre all'apparenza. All'uscita di Laerte, Polonio e Ofelia rimangono sulla scena e Claudio si informa al rapporto tra Amleto e Ofelia, e replica le parole di Laerte, mettendo in guardia Ofelia usando un'espressione: "I charge you", ti impongo, un comando posto alla fine del turno di Polonio, è carico di tutta la autorità di un padre, una figura importante nella vita delle donne. Ofelia ci appare quindi come sorella e poi come figlia, ma in entrambi i casi viene descritta come subordinata dalla retorica maschile, che dominano la sua esistenza. Le scene successive che chiudono il primo atto sono altrettanto importanti perché sono quelle in cui Amleto incontra lo spettro:

- Nella prima siamo sugli spalti del castello, e Amleto è insieme a Marcello e Orazio, e lo spettro appare ma non gli parla, facendoli solo un segno. Quando Amleto esprime il desiderio di seguire lo spettro per parlargli, Orazio cerca di dissuaderlo prospettandogli la pericolosità di un incontro così ravvicinato con lo peccio, facendoli capire che questa presenza potrebbe portare Amleto alla morte o alla pazzia, con un riferimento al tema centrale dell'opera, che vedrà una pazzia lirica da parte di Ofelia che attraversa il palco recitando canti, e quella tutt'altro che reale di Amleto, che porta a interpretare il primo atto come un momento introduttivo dei diversi fili conduttori della tragedia poiché non solo vengono presentati i personaggi principali, ma è anche un atto dove si introducono i vari fili tematici che saranno sviluppati nei successivi atti della tragedia.

L'apparizione dello spettro è uno dei momenti rivelatori, momenti in cui un evento determina una presa di coscienza da parte del personaggio che lo porta a cambiare non solo il suo atteggiamento verso tutte le cose che lo circondano, ma anche il suo umore malinconico, che assume sfumature diverse. Nel primo atto questo momento rivelatore è il momento della rivelazione dello spettro, che rivela ad Amleto di essere stato ucciso da Claudio mentre dormiva in giardino, attraverso l'utilizzo di un veleno versato nel suo

orecchio, dicendogli di uccidere Claudio ma di lasciare che sia il cielo a decidere per Gertrude, e di risparmiarla, prima di scomparire. Amleto, davanti alla rivelazione del fantasma, è incerto, anche il racconto dello spettro è sottoposto al dubbio, quindi Amleto è incerto su come interpretare quello che lo spettro gli ha detto, anche perché anche lo spettro è esso stesso emblema di quella incertezza tra diversi livelli ontologici, poiché appare ma è spirito e non ha un corpo. Innanzitutto Amleto chiede ai suoi compagni di mantenere il segreto di ciò che è accaduto ma la rivelazione dello spettro fa aumentare lo scontento di Amleto che passa da malinconico taciturno, più incline al silenzio, a personaggio più apertamente incline alla malinconia, più disposto a rivelare il proprio stato d'animo. Alla fine Amleto rivela agli amici che vuole iniziare a fingere di essere qualcosa che non è, di put on, indossare, che richiama il discorso tra Polonio e Laerte, pazzo e dice di tenergli il gioco. Nelle ultime battute prima dell'uscita di scena di Amleto il fantasma, da sotto il palcoscenico, chiede ad Amleto di giurare di fare ciò che gli ha chiesto, che risponde allo spettro di riposare e di non preoccuparsi, questi versi condensano molto bene la situazione esteriore e interiore di Amleto:

- Da una parte abbiamo un tempo uscito dai cardini, un'immagine che viene usata per descrivere il periodo culturale in cui Amleto nasce, un periodo in cui quei cardini della religione su cui si era basato tutto il pensiero medievale, sono saltati per cui è un tempo che non può più contare su delle certezze.
- Amleto ci descrive anche del suo rapporto con questa situazione dicendo che è un destino maledetto quello di essere nato in un tempo come questo e di essere nato principe, di essere nato in una condizione sociale che impone all'individuo di prendere un qualche tipo di posizione rispetto a un mondo fuori di sesto, Amleto sente il peso della sua responsabilità e coloro che hanno letto l'Amleto come tragedia della volontà, di una volontà incapace di tramutarsi in azione, sottolineano il fatto che ad Amleto dia toccato un compito che per la sua stessa natura è per lui problematico compiere.

Dopo l'incontro rivelatore Amleto decide di fingersi folle, di recitare una parte, un elemento che va legato al metateatro perché abbiamo un perché di recitare una parte, quindi di diventare attore. Il secondo atto della tragedia è tutto incentrato sui tentativi che gli altri personaggi fanno, per interpretare e capire e controllare e guarire la malinconia di Amleto, tutti cercano in qualche modo di squadrarlo e capirlo, di ingabbiarlo in una interpretazione di malinconia, qualsiasi essa sia. Il principe non si lascia ingabbiare, anzi usa le gabbie che i suoi interlocutori preparano per lui per imprigionarli, per smascherarli, per tirare fuori cosa non va nel loro atteggiamento. Le teorie dei vari personaggi sono:

- 1) Quella di Polonio, che porterà avanti in ogni modo -> Per Polonio il motivo della malinconia di Amleto è l'amore non corrisposto, crede che dal momento in cui lui ha impedito a Ofelia di ricambiare l'amore di Amleto, egli sia impazzito. È Ofelia a raccontare a Polonio un incontro con Amleto in cui lo spettatore, che sa della vera condizione di Amleto (che ha espresso con i compagni la decisione di fingersi pazzo) e riconosce quella strategia nella descrizione che Ofelia fa di Amleto. Quest'ultimo viene descritto come un vero e proprio folle: pallido, senza giarrettiere, senza il suo cappello, con le calze sporche, con i ginocchi che sbattevano tra di loro e con un atteggiamento che sembrava avesse visto l'inferno. Polonio, che è un po' recidivo, dopo la storia di Ofelia, decide di andare dal re per dirgli la vera ragione della sua pazzia. Sull'asse esterno della comunicazione queste battute gettano su Polonio una luce di ridicolo sul personaggio stesso perché il pubblico sa che l'atteggiamento di Amleto è un atteggiamento finto.

Nel frattempo Claudio e la regina entrano in scena con Rozengard e Gildester, due personaggi che non hanno un profilo ben definito ma che sono sempre considerati in coppia, due personaggi che Claudio ha chiamato sempre per cercare di capire cosa non va in Amleto. Claudio fa i convenevoli e dice di avere l'intenzione di usarli, già considerandoli come degli strumenti e delle pedine nelle mani di Claudio, e questa loro condizione di personaggi che sono chiamati in modo molto sbrigativa ha dato spunto a Tom Stoppard per il suo testo *Rosengard e Gildester are dead*, dove tutta l'opera è giocata sulla metà teatralità dove sono considerati come personaggi e non attori, che non conoscono il plot e in quanto personaggi sono metafora degli essere umani che chiamati vengono al mondo senza sappiamo il plot della vita. Questo messaggero è Dio che chiama l'uomo alla vita ma è anche il drammaturgo che chiama i personaggi, in quel caso Stoppard, che li inserisce in un mondo out of joint, senza un plot. Ritornando all'opera di Shakespeare entra Polonio che dice al re di aver trovato la causa della pazzia di Amleto porta il re a chiamare tutti gli ambasciatori. Gertrude, che dubita della risposta di Polonio, risponde con un turno interessante dove la regina dimostra di aver capito tutto ma non viene ascoltata. Una volta congedati gli ambasciatori Polonio legge una lettera che Amleto ha inviato a Ofelia, una lettera in cui egli sembra esprimere i suoi sentimenti per la ragazza. Quando Polonio inizia a parlare su questo riguardo dice "sarò breve", ma tuttavia iniziando a fare vari giri di parole sull'essere pazzo, e dopo una ripicca della regina che gli dice di smettere con i giri di parole, la retorica e l'apparire e di arrivare al nocciolo della questione, risponde mentre usando tutti questi giochi di parole, che egli non usa alcuna retorica o giochi di parole, facendo il contrario di quello che dice di fare. Polonio legge questa lettera, e chiede come ha reagito Ofelia a questa dichiarazione d'amore e Polonio dice, attraverso un discorso costruito con una grande attenzione sull'impianto retorico, vuota e ampollosa, che il loro amore non poteva andare avanti a causa della loro situazione sociale, e di repellere l'amore di Amleto, portandolo alla follia. A questo punto Polonio suggerisce di far incontrare i suoi personaggi e di ascoltare la loro conversazione, portando all'incipit di un momento meta teatrale, un momento in cui la situazione teatrale viene riprodotta nel palcoscenico. A questo punto Amleto entra in scena leggendo un libro, era una rappresentazione possibile del malinconico, quella malinconia da intellettuale di colui che derivava dal prosciugamento della linfa vitale a causa del troppo studio. Il re e la regina escono e Amleto resta solo con Polonio, che cerca certezze sulla malinconia d'amore, e inizialmente Amleto finge di non riconoscerlo, e alla risposta di Polonio, Amleto dice che vuole che sia più onesto con lui. Qui capiamo cosa significhi la pazzia di Amleto, che introduce elementi incongrui, il modo in cui i personaggi la concepiscono come follia, ma allo stesso tempo inserisce battute non tanto da folle. Non si tratta quindi di un vero e proprio comunicazione che viaggia in tutte e due le direzioni dell'asse comunicativo perché più avanti polonio portando avanti la sua tesi, trova conferme ovunque, come se polonio non ascoltasse veramente ciò che l'interlocutore ha da dire, senza cogliere l'essenza della conversazione che sta avendo. Quando Polonio chiede ad Amleto cosa stia leggendo, colui che ha appena sollevato il tema dell'onesta gli risponde, e con "calunnie, bugie" e poi con "parole" critica il linguaggio di Polonio e dopo tratta il contenuto dello scritto satirico dicendo che questo testo parla di vecchi, descrivendo Polonio. Amleto apparentemente pronuncia dei turni senza senso ma in realtà tutto quello che dice è connesso alla situazione che gli sta intorno, e Amleto in questa conversazione con Polonio dimostra di come sappia usare creativamente il linguaggio, un elemento che verrà notato da Polonio, capendo che queste parole sottendono un qualche tipo di verità. Due tipi di linguaggio sono posti uno di fronte a l'altro: da una parte abbiamo la vana retorica di Polonio, che viene manipolato retoricamente e cui fine non è quello di dire la verità ma di nascondere e dall'altro abbiamo un linguaggio di Amleto, che proprio grazie al fatto che ha abbracciato la follia come metodo di approccio al reale, può permettersi un uso più creativo, ma non per questo meno essenziale del un linguaggio, andando più al fondo alla realtà delle cose, anche in modo più profondo rispetto al suo linguaggio da persona sana.