

RENATO RIZZOLI

**SILENT SHAKESPEARE***L'Amleto cinematografico di Gade/Nielsen (Germania 1921)*

**ABSTRACT:** The purpose of the paper is to analyse the figure of the female protagonist in Gade's silent film version of *Hamlet* (1921), Asta Nielsen, the first internationally renowned screen star. She is not only the heroine of the melodramatic plot who is trapped in a feigned male identity imposed on her by external circumstances and political reasons (according to Vining's controversial reading of the original play), but because of her avant-garde acting style and performance, and her androgynous look she becomes the symbol of Weimar 'gender crisis'.

**KEYWORDS:** Shakespeare on screen, Hamlet, Weimar, Melodrama, Gender crisis.

I hear that an actress played Hamlet for the  
fourhundredandeighth time last night in Dublin.  
Vining held that the prince was a woman. Has no-one  
made him out to be an Irishman?  
James Joyce, *Ulysses*, 1922

Gli adattamenti cinematografici dei drammi di Shakespeare nell'epoca del muto sono stati a lungo ritenuti "risible aberrations in the history of Shakespearian performance (when considered at all)" (Buchanan 2009, 7), e per questo relegati nell'ambito della ricerca documentaria sulla storia del cinema delle origini. Tuttavia, in anni più recenti, a partire dallo studio pionieristico di Ball (1968), la critica ha rivisto il proprio giudizio, in particolare (ma non solo) per quanto riguarda il periodo più fecondo del muto degli anni Venti, considerando a tutti gli effetti tali adattamenti, nonostante l'assenza della parola, legittime operazioni artistiche alla stregua delle successive produzioni dell'epoca del sonoro.<sup>1</sup> Alla base di questo rinnovato

---

<sup>1</sup> Nella fase pionieristica del cinematografo, antecedente agli anni Venti, i muti tratti da Shakespeare, sia quelli realizzati dapprima nell'ambito del cinema d'arte (gli esempi più significativi sono *The Tempest*, prodotto dalla Clarendon nel 1908, e *Otello*, Film d'Arte Italiana, 1909), sia quelli successivi all'avvento del cosiddetto 'feature film' (in cui spiccano due *Hamlet*, il primo di John Forbes-Robertson, 1913, cui segue quello di Ruggero Ruggeri, 1917) sono sostanzialmente versioni cinematografiche di note produzioni teatrali, realizzate secondo un'idea di teatro che si rifà ancora ai canoni naturalistici ottocenteschi: realismo dettagliato, cornice pittorica (Buchanan 2007). Tuttavia già in questa fase, insieme alla coscienza della propria inferiorità, matura nel cinema una ricerca di legittimità attraverso la sua specificità formale (velocità, ritmo), che rende possibile il suo

atteggiamento vi è l'importanza attribuita alla nozione di *performance* quale dimensione imprescindibile del testo shakespeariano, che in virtù del suo carattere multimediale travalica i confini del teatro, includendo di conseguenza anche il cinema, a partire da quello delle origini. Tale approccio ridefinisce l'idea stessa di autorevolezza, ovvero fedeltà al testo shakespeariano, che deve essere commisurata alle specificità formali e alle potenzialità espressive del *medium* (Worthen 2003). Nel caso del cinema, e questo risulta ancora più evidente in quello degli albori, esse consistono nella trasformazione delle tecniche enunciative in nuove forme di retorica visiva. Per cui Buchanan può giustamente sostenere a proposito della produzione shakespeariana del muto che "Shakespeare's words would not have needed to be uttered to be potently present in a scene: they were embedded in, and clearly evoked by an image" (2007, 14-15).<sup>2</sup>

La versione di *Hamlet* diretta da Svend Gade e Heinz Schall (*Hamlet: Drama of Vengeance*, Germania 1921), in quanto frutto della stagione matura del cinema muto che ha perfezionato non solo una nuova retorica della visione ma anche quelle convenzioni narrative (intreccio, concatenazione drammatica) in seguito note come 'classical narrative cinema', è considerata "one of the first examples of a truly cinematic appropriation of Shakespeare" (Starks 2002, 190). Ed è proprio in virtù del grado di autonomia e di autoconsapevolezza estetica raggiunti qui dal linguaggio cinematografico che l'opera di Gade può essere definita "the best Hamlet of the silent era" (Ball 1968, 278),<sup>3</sup> nonostante le notevoli differenze rispetto al testo originale che comprendono fra l'altro l'assenza del verso shakespeariano, soppresso anche nelle didascalie, così come di altri elementi distintivi del dramma (le apparizioni dello spettro, il teschio di Yorick, il monologo sull'essere o non essere).

L'operazione, che vede protagonista la celebre attrice del muto Asta Nielsen nei panni di Hamlet, trae spunto da una lettura suggestiva e allo stesso tempo alquanto arbitraria del *play* proposta da Edward P. Vining (1881). Portando alle estreme conseguenze la visione romantico-vittoriana di un Hamlet dalla virilità debole e compromessa a causa della sua passività, della sua indole introspettiva e dei suoi eccessi passionali, Vining afferma che dietro il

---

accostamento alle altre pratiche estetiche (teatro, pittura, musica, fotografia) nel contesto del sistema generale delle arti. Si veda su questo punto Grignaffini 1989.

<sup>2</sup> Osserva in proposito Crowl: "Silent film uses visuals to project textual complexity in a way that is the corollary of the power of Shakespearean drama to conjure visual images by mere verbal means" (2017, 391). L'assenza del linguaggio verbale evidenzia l'aspetto di convenzione della rappresentazione, sottrae ad essa realismo nel senso di presunta naturalezza, segnando un parziale ritorno all'antinaturalismo del teatro di Shakespeare.

<sup>3</sup> Così anche Howard: "Dismissed for decades as an oddity, the film has now come to be accepted as the most brilliant silent screen treatment of Shakespeare [...] and indeed one of the most daring Shakespeare films of any kind" (2007, 140).

personaggio si celerebbe una vera e propria donna. Sulla base di alcune varianti testuali del Folio rispetto al First Quarto, egli ipotizza una transizione nella caratterizzazione del personaggio in seguito a una serie di revisioni effettuate da Shakespeare nel corso del tempo: non soltanto “a womanly man” (59), in quanto dotato di una psicologia le cui sottigliezze rimandano a quella femminile, bensì una donna di fatto, occultata dietro sembianze maschili, “desperately striving to fill a place for which she was by nature unfitted” (59).<sup>4</sup> Per rendere più verosimile la sua fantasiosa ipotesi, Vining ricorre a un’invenzione narrativa che riprende uno degli antefatti del *play* (il combattimento fra il re di Danimarca e il re di Norvegia), ovvero la decisione di Gertrude di mentire sul sesso del neonato alla sua nascita nel timore di una possibile crisi dinastica qualora il re suo consorte soccombesse nella sfida in quel momento in corso. Nonostante egli sia risultato alla fine vincitore, “[t]his step once hastily taken could not be recalled [...] There could be no retreat, no change: the part once taken must be played through to the end” (83).

Introdotta nella sceneggiatura di Erwin Gepard sotto forma di prologo, tale invenzione narrativa (resa drammaticamente ancora più efficace dall’inatteso ritorno del re, dato inizialmente per morto) costituisce la premessa del film di Gade, funzionale alla costruzione di un *plot* dai risvolti melodrammatici, in cui il tradizionale *revenge theme* si inserisce quale ulteriore complicanza all’interno del conflitto identitario della protagonista, divisa fra essere e apparire, ragion di stato e desideri reconditi.<sup>5</sup>

A differenza del *play*, la narrazione, a partire dal prologo, procede in modo lineare, senza sequenze retrospettive, secondo una progressione che ben si accorda al genere melodrammatico e rifacendosi piuttosto a una delle fonti di Shakespeare, la *Historia Danica* di Saxo Grammaticus.<sup>6</sup> All’iniziale malinconia di Hamlet (nella prima inquadratura è ritratta solitaria e pensosa nei giardini

<sup>4</sup> Egli adduce come prova principale l’inclinazione affettiva di Hamlet verso Horatio, “characterized by a warmth of fondness and admiration far greater than is natural between friends of the same sex” (65). Inoltre il procrastinare la vendetta, ovvero la finta pazzia e il *play within the play*, sono, secondo Vining, “stratagems that a woman might attempt and that are far more in keeping with a feminine than with a masculine nature” (47). Da ultimo, non solo la depressione, ma anche la misoginia dimostrerebbe la sua natura femminile: “such is the abhorrence which he expresses of frailties and weaknesses that it irresistibly suggests the question. Is not this more like the bitterness of one woman against the failings of another, than like the half compassion [...] with which a man regards a feminine weakness?” (57).

<sup>5</sup> Seidl così sintetizza la fabula: “an unhappy woman in disguise, who not only takes revenge for her father’s murder but also for the gender identity that was forced upon her by her mother [...] This two-fold injustice turns her into a tragic and doomed character and points in the direction of classical Hollywood melodrama” (2002, 212).

<sup>6</sup> “Gade opts for the linear narrative presentation of Saxo. Eschewing flashback for direct time sequence, he establishes – at the loss of Shakespeare’s subtle architecture and counterpoint – a sense of pace and progression which serves well the melodramatic values he stresses” (Duffy 1976, 143).

del palazzo), mitigata unicamente dall'affetto verso il padre, seguono le scene in apparenza gioiose di Wittenberg (luogo solo citato nell'originale), scandite dal suo incontro all'università con Horatio, il cui fascino mediterraneo (gli vengono attribuite origini provenzali) segretamente l'attrae ("How wonderful Provence must be!"), e dall'amicizia con Laertes e Fortinbras (con quest'ultimo dopo avere superato la reciproca diffidenza a causa delle rivalità paterne), anch'essi lì in veste di studenti. Le sequenze di Wittenberg si alternano in un montaggio incrociato con quelle fosche della reggia, dove la tresca fra la regina e Claudius, già prefigurata nella scena iniziale, spinge questi, complice Gertrude, a uccidere il re (così riporta la versione di Saxo).<sup>7</sup> Il turpe disegno e la loro condotta abietta, enfatizzati dai gesti e dalle espressioni tipiche del melodramma, sono fissati nelle immagini della discesa di Claudius nei sotterranei oscuri del castello, dove si trova la fossa dei serpenti, per procurarsi l'arma del delitto ("A serpent shall crown me king").

Il ritorno precipitoso di Hamlet al castello è segnato dal violento contrasto fra il suo dolore, espresso in solitudine nella cripta dove è sepolto il padre, e i festeggiamenti della corte per l'incoronazione di Claudius e le concomitanti nozze con Gertrude, contrassegnati da un'atmosfera di eccessi e trivialità da cui Hamlet si ritrae sdegnata. Il suo ingresso nella sala del banchetto avvolta in un lungo mantello nero, la discesa interminabile della scalinata, il suo prolungato incedere fra i cortigiani ebbri restituiscono cinematograficamente il senso di disgusto e di estraneità (in questo caso accresciuta dalla sua identità occultata) che nel testo originale è espresso attraverso i monologhi del principe.<sup>8</sup> Le rivelazioni dello spettro, motore dell'azione in Shakespeare, sono sostituite in chiave contemporanea dalle indagini di Hamlet e la scoperta della colpevolezza dello zio (ella trova nei sotterranei del castello il suo pugnale quale prova inconfutabile) la induce ad adottare, così come accade nell'originale, lo stratagemma della follia per meglio perseguire la sua vendetta.

Si palesa in tal modo il *leitmotiv* della parte centrale dell'opera, il doppio segreto di cui Hamlet è custode, ovvero la sua doppia maschera di principe e di folle. Su questa doppia finzione si innesta il *subplot* sentimentale, a cui fanno da sfondo i giardini del castello, contrapposti al chiuso della corte, luogo dell'intrigo. In questo caso la trama amorosa non coinvolge solo Ophelia bensì anche Horatio; sebbene unico confidente e complice nelle ricerche, Hamlet lo tiene all'oscuro del suo dramma identitario, ancora più acuito ora che Horatio

<sup>7</sup> Osserva Guntner: "the line between [...] the innocent and the guilty, is clearly delineated and obvious to Hamlet and the audience from the beginning" (1998, 95).

<sup>8</sup> Buchanan si sofferma sul paragone fra i due Hamlet: "Shakespeare's Hamlet is, by natural predisposition, set apart. His introspective questioning removes him from the flux of humanity. The extraordinary circumstances foisted upon him [nella versione cinematografica] further intensify this natural propensity" (2007, 233).

incarna il suo inattuabile oggetto d'amore.<sup>9</sup> Per contro, Ophelia rappresenta l'amore necessariamente rifiutato e tuttavia forzatamente corteggiata e poi respinta da Hamlet non solo per assecondare la recita della follia, ma anche per sottrarla a Horatio stesso, a sua volta innamoratosi di lei dopo averla incontrata al castello, e serbarlo così, quantomeno idealmente, solo per sé.

L'azione di vendetta ricalca gli sviluppi dell'originale, con l'ulteriore conferma, fornita dalla recita dei teatranti, della colpevolezza di Claudius, risparmiato subito dopo da Hamlet poiché assorto in preghiera. L'uccisione fortuita di Polonius durante il colloquio con la madre innesca la reazione del re, che invia Hamlet, scortata da Rosencrantz e Guildenstern (qui solo comparse) in Norvegia da Fortinbras, e non in Inghilterra, per essere giustiziata. Le riprese naturalistiche negli esterni evocano visivamente ciò che nell'originale è solo riportato nella missiva di Hamlet ad Horatio e serviranno da modello ai successivi adattamenti cinematografici shakespeariani.<sup>10</sup> L'epilogo prende le mosse dallo scampato pericolo e dall'alleanza con Fortinbras per spodestare l'usurpatore. Il ritorno in patria di Hamlet, preceduto come nell'originale dalla tragedia di Ophelia, coincide con la vendetta immediata nei confronti di Claudius secondo la narrazione di Saxo Grammaticus. Ella lo sorprende in compagnia dei cortigiani intento a celebrare con copiose libagioni la sua dipartita e dopo una finta riappacificazione appicca il fuoco al casino del re una volta che questi, ubriaco, si è addormentato.

La sua morte anticipata prelude alla riscrittura del finale tragico da parte di Geadard in accordo al nodo centrale del film, ossia l'identità femminile celata di Hamlet (di cui nemmeno Claudius era a conoscenza). Ciò implica che, in quanto figlia del defunto re, il suo reale antagonista nella versione di Gade, ovvero il suo rivale in termini edipici, a differenza dell'originale, non sia Claudius bensì la madre.<sup>11</sup> Nella rivisitazione della 'closet scene' (inserita due volte, prima e dopo la recita dei teatranti, a sottolineare l'importanza e il *pathos* del confronto madre-figlia), Hamlet l'accusa non solo di essersi legata allo zio ma di averla privata della sua vera identità condannandola all'ipocrisia e all'infelicità (la didascalia è in questo senso eloquente: "Mother,

<sup>9</sup> "[P]art of the regendering is to add to the existing drama a story of ardent but thwarting desire" (Buchanan 2007, 220). Analoga lettura del melodramma sentimentale si ritrova in Duffy: "To Hamlet's cruel duty is added the grief of a woman in love who must hold her tongue, a motif sure to add obligatory pathos to the melodrama" (1976, 146).

<sup>10</sup> "The Art-Film version moves with total freedom from Denmark to Wittenberg to Norway and points between: from garden to graveyard, woodland, hillside, dungeon, dormitory, banquet hall, inn, tomb, and gymnasium. The settings are decked in the accoutrements of reality [...] The effect of this pictorial realism, and of the skillful editing by which Gade implements it, is one of sweep motion, and variety" (Duffy 1976, 144).

<sup>11</sup> Osserva in proposito Starks: "as a melodrama, Hamlet shifts the psychoanalytic lens, giving Freud's version of the Oedipus complex for females rather than males. The tension and power struggle between mother and daughter frame the film's narrative" (2002, 197).

you gave me life! But no gift ever turned into such bitter grief!"). E sarà allora la regina a tramare con Laertes per vendicare la morte di Claudius. Nella sequenza del duello finale (girata ancora nella sala del banchetto) perirà non solo Hamlet a causa della spada avvelenata di Laertes, ma anche la regina, non già vittima delle altrui macchinazioni, bensì bevendo per errore dal bicchiere che lei stessa aveva riservato alla figlia qualora Laertes avesse fallito.

Lo 'scarto' rispetto all'originale si amplia ulteriormente laddove l'epilogo tragico contempla una coda, configurandosi anche come acme melodrammatico: nell'istante in cui Hamlet spira tra le braccia di Horatio, questi scopre nell'ultimo abbraccio la sua vera identità, il segreto strenuamente celato; ma è troppo tardi. Il suo struggente bacio finale sulle labbra ormai esanimi della principessa, su cui la cinepresa indugia per alcuni istanti, suggella un amore infelice e tragico, rivelatosi solo nella morte: "Only death betrays your secret! That you had the golden heart of a woman! Too late to be lovers, too late!"

Sebbene la pellicola di Gade impieghi convenzioni narrative e stilemi propri del genere melodrammatico (evidenti anche nelle didascalie), tuttavia essa, a differenza di gran parte della produzione in voga del muto, non si riduce a riedizione aggiornata del *feuilleton* ottocentesco, in questo caso incentrato sulla rivisitazione in chiave romantica di un classico. L'operazione è più complessa e più sofisticata: in quanto espressione dell'atmosfera culturale della Germania di Weimar, il film si avvale della lezione delle poetiche e delle estetiche delle avanguardie, in particolare per quanto riguarda la commistione di generi, stili e registri differenti – significativamente già presente in Shakespeare e non a caso rivalutata proprio dalla critica novecentesca –, che incrina l'impianto melodrammatico problematizzandone al contempo gli assunti.<sup>12</sup>

La figura che meglio riassume questa dinamica è la protagonista principale, Asta Nielsen, la diva del muto, "the Silent Muse" (Nielsen 1977).<sup>13</sup> Il carattere 'polifonico' della sua recitazione, come è stato definito da Béla Balázs (1984 [1923]), ovvero l'abilità nell'utilizzare una pluralità di stili (espressionistico, naturalistico, mimico) passando con disinvoltura dal registro tragico al

<sup>12</sup> Solo in quest'ottica di tensione dialettica è possibile condividere l'affermazione di Starks, secondo cui "[i]n revising Hamlet through the conventions of melodrama, Nielsen blurred the distinction between 'high' modernist culture and 'low' consumer culture" (2002, 198).

<sup>13</sup> "By 1914 she was the most popular film star in Germany and was known all over the world [...] Her picture decorated trenches on both sides during World War I" (Thompson 1997, 216). Se Howard può affermare che "Nielsen was the first international screen star and the only early film actress to be ranked with Bernhardt" (2007, 143), tuttavia, a differenza di Bernhardt, che ha impersonato Hamlet sulle scene come personaggio maschile sopprimendo nella finzione la sua identità femminile (e la cui *performance* è stata anch'essa ripresa cinematograficamente), "Nielsen played a female Hamlet performing male, thus approaching the question of androgyny from the other side of the gender divide" (Buchanan 2007, 223).

melodrammatico, dal farsesco (si pensi alla reazione di Hamlet alla visita del dottore, spalleggiato da Polonius, per accertarne la pazzia) all'ironico, conferisce alla sua *performance*, e di riflesso al suo personaggio, un tratto esemplare di modernità in sintonia con il modello shakespeariano.<sup>14</sup> Tale poliedricità interpretativa non solo ridimensiona sul piano formale l'apparente impronta melodrammatica del personaggio ma si rivela funzionale alla trattazione ironica del tema principale – un ulteriore connotato che accomuna la pellicola di Gade all'originale –, ovvero la differenza 'naturale', ontologica fra le categorie del maschile e del femminile, il cui indebito scambio costituisce la causa del dramma identitario di Hamlet.<sup>15</sup> Nel momento in cui il personaggio di Hamlet vive il conflitto apparente fra un maschile inautentico e un femminile autentico, la performance raffinata e a tratti perturbante di Nielsen, assecondata dalle scelte formali della regia, pone in discussione questa rigida divisione fondata su un presunto 'essenzialismo' del *gender* inteso come "biological gender" (Bornstein 1994, 30).

L'artificio che Nielsen/Hamlet inscena davanti alla cinepresa comportandosi e atteggiandosi secondo un modello identitario maschile a prima vista alieno (finzione nella finzione) fa emergere al contrario ironicamente la dimensione performativa del *gender*. Il duplice carattere di finzione che tale dimensione performativa assume, evidenzia come il modello identitario di genere nei suoi tratti distintivi consista in realtà in una serie di elementi esteriori (abbigliamento, gesti, pose del corpo, espressioni) e codici normativi di comportamento (cameratesco con gli amici, formale a corte, sentimentale e cortese con Ophelia) osservati dalla protagonista in base ai diversi contesti (università, palazzo, giardini) che in quanto tali non si

---

<sup>14</sup> Afferma in proposito Howard: "Blending techniques from melodrama, naturalism and mime, she seemed able to inhabit feelings while commenting on them ironically, nowhere more so than as Hamlet where the challenge was to find physical correlatives to the absent protean text" (2007, 144). Al suo cospetto, la prova attoriale di Ruggeri, rigorosamente teatrale, nell'*Amleto* italiano del 1917, appare anacronistica. Su questa differenza, Guntner commenta: "She was the first actor to realize the basic differences between theater and film and adapt an acting style accordingly [...] Her understated control of mimic and gesture, facial expression and body language, decisively influenced, if not virtually created, film acting style" (1998, 91).

<sup>15</sup> Rothwell trova un ulteriore punto di contatto nella ripresa da parte di Gade del tema del differimento e dell'indecisione: "The cross-dressed prince embodies all the ambiguity in the play's leitmotif of the interplay of illusion and reality [...] and a Hamlet who is inwardly 'female' and outwardly 'male' plays a variation on the play's obsession with delay, hesitation, and indecisiveness" (1999, 23). Tuttavia, se in *Hamlet* si può parlare di dubbio esistenziale, il travaglio nell'*Hamlet* di Nielsen/Gade è causato dalla menzogna, dal contrasto fra vero e falso, e non dall'incertezza.

configurano come attributi naturali bensì socio-culturali, e dunque arbitrari, ovvero suscettibili di essere riprodotti, imitati.<sup>16</sup>

Questa visione ironica e demistificante del *gender* viene ulteriormente confermata dal rimando implicito alle convenzioni e alle soluzioni drammatiche del teatro elisabettiano. Il travestimento in abiti maschili di Nielsen/Hamlet richiama per analogia l'espedito del *cross-dressing* adottato dalle eroine di alcune commedie shakespeariane (Viola, Imogen, Julia, Rosalind, Portia) con funzione di complicanza dell'intreccio e di cui la pellicola di Gade costituisce la variante tragica (assente in Shakespeare) in quanto la mutazione è imposta e irreversibile (ovvero termina solo con la morte).<sup>17</sup> Al pari delle eroine shakespeariane, che attraverso il ricorso al *cross-dressing* (per di più accentuato dalla convenzione dei *boy actors* nei ruoli femminili) riaffermano ma allo stesso tempo mettono in dubbio la nozione di identità sessuale quale attributo naturale (Belsey 1985), il personaggio di Nielsen/Hamlet, nel momento in cui ribadisce in ottica melodrammatica gli stereotipi di genere, ovvero la loro irriducibile differenza ontologica, ne mostra al contempo ironicamente l'aspetto di costruzione culturale, ossia di rappresentazione.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Judith Butler (1990) ha elaborato questa visione performativa del genere prendendo spunto dalla teoria degli atti linguistici di Austin (affermazioni che oltre a descrivere fanno cose) e applicandola alla teoria del genere. Quando si nomina un individuo uomo o donna, anche prima della nascita, ciò che accade, afferma Butler, non è una verifica ma un risultato. Il prologo del film pare essere una esemplificazione di questa tesi, ancora più evidente nella sua dimensione arbitraria in quanto la nominazione/atto della regina ribalta addirittura il sesso del neonato. Tale enunciazione, rileva Butler, presuppone una serie di regole su relazioni, gusti, modi di parlare, di vestirsi che si traduce in una costruzione del corpo basata su norme precise. Il comportamento stesso crea il genere, che si configura come una *performance*, una messa in scena e in quanto tale è allo stesso tempo 'performativo', nel senso che tali atti producono una norma.

<sup>17</sup> Nielsen/Hamlet riassume in sé i differenti destini delle eroine shakespeariane, sia quelle per cui il travestimento si rivela un mezzo per acquisire potere, come accade a Rosalind e Portia, sia quelle in cui il *cross-dressing* comporta isolamento, malintesi, doloroso percorso verso la conoscenza, come nel caso di Viola, Julia e Imogen.

<sup>18</sup> In questo caso la convenzione dei *boy actors* nei ruoli femminili fa sì che, a differenza di Nielsen, il loro travestimento coincida paradossalmente con la loro reale identità. L'effetto del travestimento maschile risalta maggiormente nel film, laddove l'identità sessuale dell'attrice coincide con quella reale del personaggio, a sottolineare il carattere più naturalistico del film rispetto alla commedia shakespeariana. Come rileva Seidl, "[t]he tradition of transvestite performance in films has developed differently and relates more to a tradition in which a female, male, or transexual identity is revealed in the end, as cross-casting does not seem to be part of cinematic illusory realism" (2002, 209). Tuttavia in questo caso il *cross-dressing*, unito alla recitazione all'avanguardia, alla contaminazione dei registri e ad altri accorgimenti formali (scenografia, inquadrature della macchina da presa), si configura, nella migliore tradizione elisabettiana, come "category crisis, disrupting and calling attention to cultural, social, and aesthetic dissonances" (Garber 1992, 16), ovvero

Il motivo dell'identità come rappresentazione emerge anche nel *play* shakespeariano; non a caso il modello epistemico del teatro si rivela *imagery* pervasiva: basti pensare alla ricorrenza nel testo di termini quali 'seem', 'assume', 'put on', 'shape', 'show', 'act' e 'play'. Ciò che Hamlet considera alterità assoluta, la finzione teatrale e con essa l'artificio della parola, in realtà non sono solo *escamotage* machiavellici da lui utilizzati strumentalmente in qualità di *revenger*, bensì anche l'unica dimensione possibile dell'azione e della parola. Tale verità si insinua nella sua coscienza in negativo come turbamento, angosciosa ricerca metafisica: ogniqualvolta invoca nel corso del *play* la parola definitiva, il gesto essenziale, egli trova solo e sempre la mediazione del linguaggio in quanto rappresentazione, la retorica delle parole così come quella dei gesti e dei comportamenti, "actions that a man might play" (I, ii, 84).<sup>19</sup> La conferma viene dallo stesso monologo/riflessione sull'attore (II, ii, 542-600), dove Hamlet, sebbene nel suo discorso contrapponga in apparenza l'azione quale prerogativa degli animi eroici al linguaggio artificioso tipico dei soggetti dalla dubbia moralità come la donna e l'attore, in realtà ricerca le motivazioni per agire proprio attraverso la mediazione dell'esempio attoriale, ovvero nei suoi gesti e nelle sue parole: "What would he do/ Had he the motive and cue for passion/ That I have" (II, ii, 553-555). A tal punto che risulta problematico distinguere fra il suo approccio alla finzione dell'"antic disposition" (I, v, 180) e le modalità con le quali ora si autoesorta all'azione.

La pellicola di Gade riprende questa idea performativa dell'identità estendendola al discorso sul *gender* quale suo tema principale (qui il linguaggio del corpo, i gesti, l'abbigliamento rappresentano una sintesi fra la retorica dell'azione e della parola); e anche in questo caso, così come accade nell'originale shakespeariano in riferimento alla *revenge convention*, con l'intento di problematizzarne gli assunti. L'assunzione fittizia da parte della protagonista di ruoli identitari in base alle contingenze si rivela allora, più sottilmente, condizione permanente del soggetto, che di conseguenza ritiene in sé "the potential for many different and changing gender and sexual identities" (Auslander 1997, 136-137) proprio in virtù dell'elemento di costruzione culturale, rappresentazione, presente in esse. Tale potenziale pluralità si traduce da ultimo in Nielsen/Hamlet in categoria instabile, ovvero ambigua compresenza di identità, androginia.<sup>20</sup>

---

sospende il naturalismo del melodramma problematizzando la differenza ed evidenziando il carattere di convenzione del *gender*.

<sup>19</sup> Le citazioni del *play* sono tratte dall'ed. Arden, Second Series, a cura di H. Jenkins (1982).

<sup>20</sup> Howard: "Nielsen shows first the arbitrary construction of gender – Hamlet is 'male' because she is trained to be – and then its instability" (2007, 156). In ciò ottemperando a quello che Braidotti, nell'ambito del programma politico-ideologico del pensiero della differenza, definisce come "the radical task of subverting conventional views and representations of human and especially of female subjectivity" (1994, 3).

L'immagine androgina di Nielsen emerge quale effetto perturbante del ruolo melodrammatico *en-travesti*, laddove la 'differenza' sfuma nel 'doppio' – in questo caso il tema espressionista del *doppelgänger* assume una connotazione sessuale.<sup>21</sup> Come fa notare Seidl, “[i]t was especially Asta Nielsen’s body that pointed toward and even underlined sexual ambiguity” (2002, 210). Le lunghe gambe e le mani affusolate, il corpo snello avvolto in calzamaglia e blusa a collo alto che a un tempo mostrano e nascondono le fattezze femminili, la corta sopravveste dalla linea essenziale priva di ornamenti, il taglio di capelli ‘alla maschietta’ ingentilito dal ciuffo che ricade di lato conferiscono a Nielsen/Hamlet un connotato ultimo di ‘fluidità’ che sovverte il binarismo del *gender* sul quale è costruito il *plot*.

L'ibridismo di Nielsen/Hamlet si riflette anche nella *mise-en-scène*, ovvero nella collocazione del personaggio in relazione alla composizione e all'uso degli spazi nel film. Seidl ha osservato come la ‘terzietà’ della protagonista rispetto agli attributi canonici di genere si traduca in “the tendency to situate Hamlet in indeterminate areas, consciously blurring the borders of stereotypically gender-inflected spaces” (2002, 210). Ciò avviene fin dalla prima inquadratura, in cui la protagonista appare solitaria nei giardini del palazzo, un luogo decentrato rispetto allo spazio pubblico maschile del campo di battaglia e a quello privato femminile della camera nuziale, sulla cui contrapposizione è costruita la narrazione del prologo. In seguito, Hamlet è spesso ripresa in luoghi liminali come le scale e i corridoi (le cui ripetute inquadrature attestano ulteriormente l'influenza espressionista) o in interni neutri con pareti bianche, disadornate (dove è evidente l'impronta dell'architettura razionalista di Weimar).<sup>22</sup>

Crowl, a proposito del mezzo cinematografico, ha evidenziato la sua “unique ability to scrutinize and embody sexual ambiguity in intimate disclosures of

<sup>21</sup> Guntner collega ulteriormente la dualità del *gender* alla personalità scissa tipica del 'doppio': “Hamlet’s gender duality must also be seen in light of the ‘Doppelgänger’ or split personality motif popular in early German Expressionist films [...] basically meek, yet capable of cold-blooded revenge and even murder if needs be” (1998, 97).

<sup>22</sup> Nella messa in scena, il ricorso alle avanguardie estetiche quali espressionismo e razionalismo architettonico rappresentano un valore aggiunto che si innesta sull'impianto naturalistico del film. Come fa notare Guntner, “Gade’s use of steps [...] as a dramaturgical element, long shots of corridors and halls to express a psychological condition as well as chiaroscuro ... are typical of German Expressionist film” (1998, 98). Bratass sottolinea come “fashion and architecture of the Weimar Republic through the modernist Bauhaus movement were central to the aesthetic of [...] *Hamlet*” (2019, 17). Volumi netti, pure forme geometriche, contrasto fra bianco nero, assenza di decorazione informano ambienti e scenografie del film. A sua volta l'androginità di Hamlet, i suoi abiti e il suo stile minimalista e funzionale divengono parte integrante di questa estetica.

gesture and body language” (2017, 389).<sup>23</sup> In questo caso l’effetto perturbante è ulteriormente amplificato dall’immagine stessa di Nielsen accreditata presso il pubblico quale diva dello schermo impegnata in ruoli che implicano “a witty and detailed investigation into the constructed nature, and social expectations, of a gendered identity” (Buchanan 2007, 225) – a differenza del teatro, nel cinema l’identità dell’artista è sempre presente allo spettatore, creando così un effetto di continuità con il ruolo che interpreta.<sup>24</sup> Tale percorso di indagine sul *gender* raggiunge nell’interpretazione di Hamlet il suo momento di massima problematizzazione, sottolineato dal suo stile recitativo all’avanguardia, laddove il travestitismo del personaggio rivela una femminilità ambigua che si sostanzia nell’icona della donna androgina.

L’ambiguità sessuale di Nielsen/Hamlet rappresenta al contempo l’esito di una rilettura critica ‘gender-oriented’ dell’originale che la pellicola di Gade implicitamente propone e che a sua volta giustifica le sue differenti soluzioni drammatiche (la rilevanza del *plot* amoroso da un lato e dall’altro il compimento anticipato della *revenge*). Tale rilettura appare tanto più legittima in quanto la questione del *gender*, già sollevata dalla critica romantico-vittoriana ed estremizzata nella tesi di Vining, riveste un ruolo importante a partire proprio dal testo shakespeariano. Come sostiene Danson, “that great drama of patriarchal piety and misogynistic rage, has had under certain circumstances the power to shake the most firmly-planted binary representations” (1992, 37). E questo a partire dal protagonista: in confronto ai modelli tradizionali ricorrenti nel *play* quali Hamlet padre, campione ineguagliabile di virtù tipicamente maschili (“A was a man. Take him for all in all, / I shall not look upon his like again, I, ii, 186-87), e Ophelia, esempio di sacrificio e sottomissione femminile, il personaggio di Hamlet, ‘sweet’, ‘gentle’, ‘piteous’, si colloca in una posizione liminale anche dal punto di vista dell’identità sessuale. Il testo è disseminato di evidenze in tal senso. Claudius definisce il suo lutto protratto come “unmanly grief” (I, ii, 94); Hamlet stesso è acutamente consapevole della sua ‘weakness’ e della sua ‘melancholy’ e la malinconia, afferma Burton, “turns a man into a woman” (1932 [1621], 142). Nella ‘nunnery scene’, egli denuncia le donne come dissimulatrici (You jig and amble, and you lisp [...] and make your wantonness

<sup>23</sup> Per questo motivo, secondo Crowl, nonostante il cinema sia più realistico rispetto al teatro, il travestitismo nel cinema costituisce un’eccezione al suo letteralismo, in quanto “expands its field of meaning far beyond the literal” (2017, 389).

<sup>24</sup> A differenza del teatro, l’attore cinematografico non si identifica del tutto nel personaggio; la sua individualità è chiaramente visibile e presente allo spettatore. Così anche Danson: “Cinema conventions ... tend to enforce a continuity, and in the case of stars like Nielsen a virtual identity between performer and role. So the actress playing Hamlet on film could not, like Bernhardt, try to erase her sex” (1992, 45); tanto che Seidl può affermare: “Her *Hamlet* is the story of an actress playing Hamlet disguised as a man” (2002, 209). Tuttavia, rileva Buchanan, “in a cinematic rendering of a Shakespearean role both screen actor and character have a prior existence” (2007, 224); tanto più nel caso di Hamlet.

your ignorance, III, i, 146-148), e tuttavia nel monologo su Hecuba si dichiara simile a una donna nell'esprimere il suo dolore e nell'impossibilità di realizzare la vendetta; addirittura condanna la sua sterile eloquenza in quanto simile a quella di una prostituta (I, the son of a dear father murdered [...] Must like a whore unpack my heart with words/ And fall a-cursing like a very drab, II, ii, 578-581). Hamlet inoltre rappresenta la sua condizione quale terreno di contesa tra forze declinate al femminile ("my dear soul" e "Fortune", III, ii, 63, 70) e in occasione dello scontro al cimitero con Laertes Gertrude considera la collera di Hamlet un eccesso momentaneo rispetto al suo consueto atteggiamento mite e riflessivo, "as patient as the female dove" (V, i, 281).

La figura androgina di Nielsen sta a indicare come l'identità sessuale a tratti incerta, problematica di Hamlet sia interpretabile in una prospettiva ancora più radicale, come potenziale fluidità; ovvero come la moderna crisi del soggetto di cui Hamlet è simbolo, e che nella pellicola assume la forma del tutto exteriorizzata del contrasto melodrammatico fra identità vera e fittizia, possa essere condotta alle sue estreme conseguenze e comportare la messa in discussione anche dei confini apparentemente invalicabili della differenza sessuale. Con la trasmutazione della virilità debole di Hamlet in androgina, il film ridefinisce la problematizzazione del *gender* presente nel *play* riconducendola al motivo dominante della rappresentazione, che consegna il *gender* a una dimensione 'liquida' – operazione inedita, che colloca di fatto il tema in primo piano, parallelo e non subordinato a quella della *revenge*.<sup>25</sup>

Sebbene in apparenza la pellicola di Gade segua nella sceneggiatura la tesi di Vining, in realtà la ribalta due volte; non solo nella sua lettura sessualmente ortodossa di un Hamlet 'naturalmente' donna, ma anche nel suo 'non detto'. Hamlet donna sotto mentite spoglie, infatti, non è altro che il tentativo di normalizzare, ovvero esorcizzare il suo lato ambiguo, 'womanly', che esercita una potente fascinazione e che tuttavia appare agli occhi del critico vittoriano, e per esteso alla sensibilità dominante dell'epoca, segno di una patologica devianza (tanto più sconveniente se riferita al Bardo) e in quanto tale deve essere negato e sostituito dalla rassicurante ipotesi (non importa quanto fondata) di un Hamlet autenticamente donna.<sup>26</sup> Attraverso il ricorso alla narrazione melodrammatica, il film rimuove solo apparentemente questa presunta devianza; in realtà la radicalizza proprio alla luce della dimensione fluida del *gender*.

<sup>25</sup> Il film collega l'androgina, ovvero il tema dell'ambiguità, in questo caso in ambito sessuale, alla dimensione performativa, integrando due momenti che nel testo originale rimangono distinti.

<sup>26</sup> Al contempo Vining (1881) rifiuta implicitamente la lettura negativa del *play* come rappresentazione della crisi. Il finale tragico, secondo il critico, non è il segno dell'*impasse* e del fallimento di Hamlet bensì della sua impossibilità di successo in quanto donna, e quindi 'oggettivamente' inadatta al ruolo.

L'androgina di Nielsen/Hamlet diviene così il limite estremo della crisi del soggetto moderno, che investe ciò che da sempre è considerato 'naturale', la differenza sessuale, ma allo stesso tempo si configura come soluzione possibile alla crisi stessa. La fascinazione per il diverso diviene, grazie all'icona androgina di Nielsen, elemento costitutivo di un modello identitario che, decostruendo la nozione tradizionale di *gender*, si configura come ideale inquietante e tuttavia foriero di potenzialità, testimoniate simbolicamente sul piano dell'azione dalla *agency* mostrata dalla protagonista nel realizzare la vendetta, in contrasto con la dilazione dell'originale, imputabile significativamente anche alla virilità debole di Hamlet.<sup>27</sup>

Tale ideale rappresenta sul piano artistico la risposta a una serie di questioni sociali, dense di implicazioni psicologiche a livello individuale e collettivo, che investono il ruolo della donna e il rapporto fra i sessi nella Germania di Weimar. In un contesto di crisi post-bellica, segnato dalla sconfitta, dal tramonto dell'autorità patriarcale e dei valori tradizionali e al contempo dai processi accelerati di modernizzazione, emerge nel dibattito pubblico la figura della 'New Woman' ('Neue Frau'), protagonista della nuova realtà sociale, che si appropria di ruoli e prerogative tradizionalmente maschili e che per questo viene raffigurata in abiti e pose dell'altro sesso. Di riflesso, il soggetto maschile, privato della sua identità stabile e minacciato nella sua autorità dall'acquisita indipendenza della donna, viene progressivamente rappresentato come soggetto a un processo di femminilizzazione.<sup>28</sup>

Nielsen/Hamlet diviene la perfetta icona di questa "Weimar gender crisis" (Danson 1992, 45), ovvero della riconfigurazione del rapporto fra i sessi all'insegna di un'idea della soggettività mobile – peraltro giustificata anche da alcuni studi di psicologia di inizio secolo che teorizzano la fondamentale bisessualità dell'essere umano.<sup>29</sup> La pellicola di Gade ne offre ulteriore testimonianza laddove i personaggi maschili, in sintonia con la nuova sensibilità, mostrano segni evidenti di femminilizzazione. Come rileva Howard, "In Nielsen's film the feminised man is almost as important as the androgyny of Hamlet" (1997, 146). Ciò è visibile non solo sul piano dell'azione (la *revenge* e l'antagonismo sono entrambi incentrati su protagoniste donne),

<sup>27</sup> Osserva in proposito Brataas: "By shifting the gender dynamics of Vining's essay and rejecting its denigration of the feminine, or feminization, as a weakness in Hamlet's character, Nielsen was able to employ Vining's premise to perform gender fluidity and to convey that fluidity as the means to achieve ambition and agency" (2019, 4).

<sup>28</sup> Sulla figura della 'New Woman' si veda Boak 2013. Sulla sua ricorrenza nelle arti e nel cinema in particolare, cfr. Von Ankum 1997. Howard evidenzia l'impatto della femminilizzazione dell'uomo anche sulla moda: "popular magazines like *Die Dame* argued that the man has lapsed into femininity and nervous exhaustion [...] reflected in fashion with sentimental curls and romantic high collars" (2007, 146).

<sup>29</sup> In particolare Otto Weininger 1933 [1903] sostiene essere presenti negli esseri umani componenti psicologiche sia maschili sia femminili in rapporto fluido e dinamico.

ma anche dell'immagine esteriore. In aggiunta (e in parte in contrasto) con la sobrietà e il minimalismo degli abiti *unisex* di Nielsen/Hamlet, che ne fanno un'icona della moda e dello stile di Weimar, i personaggi maschili, in particolare Claudius e soprattutto Horatio (ma in una certa misura anche Fortinbras), quale ulteriore segno dell'ambiguità di genere, esibiscono ricche vesti ricamate, profusione di ornamenti e portano tutti (compreso Hamlet padre) lunghi capelli sciolti fino alle spalle che contrastano significativamente con le acconciature ordinate dei personaggi femminili (a eccezione della sventurata Ophelia), contenute per lo più in copricapi di varia foggia (Brataas 2019, 8).<sup>30</sup>

Il film si delinea allora come rivisitazione della crisi della soggettività moderna messa in scena nell'originale shakespeariano, che diviene in tal modo la premessa per una riflessione sulla società tedesca (ed europea) post-bellica, in cui "the classics were appropriated to articulate [...] new social identities" (Seidl 2002, 210). In questa prospettiva, il *play* non è solo lo spunto per una versione melodrammatica che soddisfi le aspettative del grande pubblico, ma diviene l'occasione per un discorso di decostruzione/costruzione alternativa del *gender*, in cui la vera protagonista è Asta Nielsen, un Hamlet contemporaneo che ritiene il fascino dell'ambiguità e del *role playing* tradotti in una problematica sociale e culturale di pressante attualità. In questo senso la pellicola di Gade abbina alcune suggestioni formali ed estetiche dell'avanguardia in tema di recitazione, messa in scena, uso della cinepresa a una riflessione sociale e culturale di impronta rivoluzionaria che va al di là dei meri esiti luttuosi del *plot*.<sup>31</sup>

E tuttavia l'androginità di Nielsen/Hamlet non è solo espressione di una tendenza socio-culturale e insieme di una "fashionable aesthetic" (Buchanan 2007, 20) quale prodotto di tale tendenza. Nel contesto della trama amorosa, essa assume una connotazione esplicitamente erotica, traducendosi in vero e proprio modello di bisessualità e realizzando così "a possibility only deeply latent either in Shakespeare's play or Vining's theory" (Danson 1992, 48). Tale suggestione erotica si insinua quale momento perturbante del triangolo amoroso della gelosia, all'apparenza perfettamente etero, in cui Hamlet, in virtù della sua identità femminile celata, ama segretamente Horatio e grazie alle sue sembianze maschili corteggia strumentalmente la rivale Ophelia per

---

<sup>30</sup> Alla luce di questa dinamica 'gender-bending', ovvero nella trasgressione della normatività, il film riconfigura gli stessi concetti di mascolinità e femminilità in quanto eccedono il genere sessuale. Un'operazione che Halberstam rileva in altri esempi contemporanei di 'queer cinema': "how women have contributed powerfully and irreversibly to the constitutive terms of contemporary masculinity and how men have participated in integral ways in the foundations of contemporary femininity" (1998, 48).

<sup>31</sup> Valgono in questo contesto le parole di Braidotti: "[T]he very conditions that are perceived by dominant subjects as factors of a 'crisis' of values are [...] the opening up of new possibilities" (1994, 2).

sottrarla all'amico ("Now Horatio you belong only to me"), innamorato di lei ("A wonderful virgin", commenta Horatio alla vista della giovane). Quest'ultima è a sua volta invaghita di Hamlet in quanto in apparenza uomo, il quale non può corrispondere il suo amore a causa della sua reale identità. Tuttavia l'effetto di sovrapposizione prodotto dal doppio ruolo impersonato da Nielsen/Hamlet decostruisce il melodramma di verità e finzione anche in chiave erotica. A causa delle sue sembianze maschili, l'attrazione per Horatio (o se si vuole l'apparente amicizia) assume inevitabilmente suggestioni omoerotiche (si pensi alla scena nel parco del castello, in cui, distesi sul prato, Horatio pone la testa in grembo all'amico suscitandone il desiderio a stento trattenuto). Analogamente, la sua identità femminile, quantunque repressa, conferisce alla sequenza del corteggiamento di Ophelia (un vero e proprio atto di seduzione: appartati in giardino, guancia a guancia le sussurra parole amoroze, le accarezza i capelli, bacia a più riprese la sua mano) un risvolto saffico.

Al centro delle scene amoroze Gade colloca in primo piano gli occhi della diva quali veri protagonisti, "the immense blazing eyes that dominate Nielsen's pale, startlingly luminous face and have power to control the entire screen" (Danson 1992, 46). Le inquadrature e i movimenti della cinepresa colgono riflessi nei suoi occhi le dinamiche del desiderio. Il suo sguardo, consapevole di essere a sua volta osservato, controlla e indirizza lo sguardo del pubblico (maschile e femminile) invitandolo a dividerne l'oggetto. Ma proprio in virtù di tale corrispondenza lo sollecita al tempo stesso a vedere di più, al di là del melodramma amoroso, laddove 'l'eccesso' della visione (connaturato all'idea stessa del cinema inteso come superamento dei limiti della parola) dischiude allo/a spettatore/spettatrice "dazzling guilty pleasures – at once heterosexual (the heroine loves Horatio), homosexual (Hamlet loves Horatio), heterosexual again (Hamlet woos Ophelia) and lesbian (Nielsen woos Ophelia)" (Howard 1997, 152).<sup>32</sup>

Nella resa cinematografica la sessualità occultata e quella ostentata si confondono, assumono un altro significato dando vita nell'immaginario del pubblico a una perturbante fantasmagoria del desiderio che si concentra da ultimo su Nielsen/Hamlet. In quanto soggetto desiderante in cui l'androginità si traduce in bisessualità, egli/ella non è solo il/la protagonista con cui il pubblico si identifica condividendone l'oggetto/gli oggetti del desiderio, bensì diviene al contempo lui/lei stesso/a l'oggetto desiderato.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Come autentico femminile (laddove prevale l'attrice sul personaggio), Nielsen/Hamlet è etero con Horatio e omo con Ophelia; come falso maschile (laddove prevale il personaggio) è omo con Horatio e etero con Ophelia. Quattro ruoli sessuali interpretati da Nielsen a seconda del genere in rapporto a Horatio e Ophelia. La bisessualità viene declinata da entrambi i versanti.

<sup>33</sup> In questo caso i meccanismi di desiderio (che hanno per oggetto la protagonista femminile) e identificazione (con il protagonista maschile) a cui soggiace lo spettatore

Proprio questo accentramento sulla sua persona del desiderio declinato al plurale evidenzia come nella pellicola di Gade eterosessualità e omosessualità siano ruoli dai confini labili, differenze mutualmente implicantesi (laddove Nielsen/Hamlet è segretamente etero, la sua apparenza è omo; laddove è apparentemente etero, la sua realtà nascosta è omo). Nonostante il *plot* melodrammatico sia fondato su premesse tradizionali, il film mette in crisi l'idea che in tema di sessualità esista la norma e la sua devianza, il naturale e l'innaturale, l'originario e il degenerato. L'eroticismo fluido di Nielsen/Hamlet e insieme il *frisson* che esso suscita nel pubblico, indicano come le due tendenze non solo coesistano ma che potenzialmente si contaminino in quello che Butler (1993) definisce come eccesso psichico al di là del performativo che è la sessualità.<sup>34</sup>

Il *gender*, ovvero la 'differenza' viene così decostruita non solo sul piano socio-culturale ma anche su quello sessuale, delle pulsioni. In altri termini anche la sessualità, affrancata al pari dei ruoli sociali dal suo presunto fondamento biologico, si configura nel film come pratica potenzialmente rivoluzionaria, come esempio di politica (in questo caso del corpo) alternativa. In questo senso la pellicola di Gade/Nielsen, portando alle estreme conseguenze sul piano sessuale la rivoluzione dei costumi quale effetto di una modernità incipiente, costituisce una risposta ancora più radicale di quella formulata dal 'Sex Reform Movement', movimento di opinione attivo nella Germania di Weimar fra il 1919 e il 1933. Sebbene invochi la parità sessuale fra uomo e donna e riconosca come legittime tutte le forme di sessualità, esso mira tuttavia a contenere la carica sovversiva della New Woman all'interno delle mura domestiche, secondo un modello patriarcale 'riformato', attraverso politiche di liberazione sessuale (la rivendicazione del piacere per la donna) e di controllo delle nascite (Grossman 1983).

Al contrario Nielsen/Hamlet rappresenta l'immagine di una sessualità costitutivamente elusiva, complessa, espressione di una soggettività mobile,

---

'implicito' (per definizione maschile), che Mulvey rinviene nel successivo cinema 'mainstream' hollywoodiano, ovvero come il prodotto cinematografico "reflects, reveals, and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle" (1975, 14), vengono di fatto sovvertiti. Qui il 'visual pleasure' (scopophilia) offerto dal cinema non codifica l'eroticismo all'interno dell'ordine simbolico patriarcale dominante bensì ne propone una versione affatto differente.

<sup>34</sup> Secondo Butler (1993), al di là della performatività del *gender* c'è la sessualità, che definisce come 'psychic excess', la carica proveniente dall'inconscio, con la capacità di destabilizzare in qualche misura l'apparato socio-culturale proprio del *gender*, che quindi non esaurisce in sé il discorso sulla sessualità. Apparentemente, questa sembra essere la tesi del *plot* melodrammatico (le inclinazioni sessuali autentiche che si manifestano dietro le apparenze); in realtà essa rispecchia le ambiguità del film, l'androginia e la bisessualità, laddove l'eccesso psichico coincide con l'eccesso della visione.

ambigua, che neppure il finale canonico, con la 'differenza' ristabilita, riesce a dissipare del tutto. Ironicamente, Nielsen/Hamlet, anche quando si scoprirà la sua vera identità, non muterà la sua apparenza androgina, che si fisserà per sempre nella morte. Così come pure il bacio finale di Horatio non risulta del tutto affrancato dai suoi significati 'altri'. Al contrario, il fatto che l'agnizione coincida con la tragicità della situazione addensa un ulteriore dubbio sull'efficacia normativa dell'epilogo. Una soluzione che, in quanto luttuosa, a differenza del lieto fine della commedia shakespeariana *en travesti*, non arreca alcun sollievo al pubblico. Ed è forse proprio la restaurazione dell'ordine normativo secondo le modalità del melodramma, ovvero il mancato scioglimento dell'equivoco nel finale comico, così come accade nella commedia shakespeariana, la garanzia del persistere dell'ambiguità identitaria e sessuale quale cifra distintiva del film.

## BIBLIOGRAFIA

- AUSLANDER, P. 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
- BALÁZS, B. 1984 [1923]. "Asta Nielsen's Eroticism." *Hungarofilm Bulletin* 3: 14-16.
- BALL, R.H. 1968. *Shakespeare on Silent Film: A Strange Eventful History*. London: Allen & Unwin.
- BELSEY, K. 1985. "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies." In J. Drakakis (ed.). *Alternative Shakespeares*, 169-193. London: Methuen.
- BOAK, H. 2013. *Women in the Weimar Republic*. Manchester: Manchester University Press.
- BORNSTEIN, K. 1994. *Gender Outlaw*. London: Routledge
- BRAIDOTTI, R. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- BRATASS, D. B. 2019. "The Shadow's Shadow, or Gendered Ambition in Asta Nielsen's 1921 Hamlet", *Cahiers Élisabéthains* 98: 3-21.
- BUCHANAN, J. 2009. *Shakespeare on Silent Film: An Excellent Dumb Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURTON, R. 1932 [1621]. *The Anatomy of Melancholy*. London: Dent.
- BUTLER, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- . 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- CROWL, S. 2017. "'Nobody's Perfect': Cross-Dressing and Gender-Bending in Sven Gade's *Hamlet* and Julie Taymor's *The Tempest*." In J. C. Bulman (ed.). *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*, 387-401. Oxford: Oxford University Press.
- DANSON, L. 1992. "Gazing at Hamlet, or the Danish Cabaret." *Shakespeare Survey* 45: 37-51.
- DUFFY, R. A. 1976. "Gade, Olivier, Richardson: Visual Strategy in *Hamlet* Adaptation." *Literature/Film Quarterly* 4: 141-152.
- GARBER, M. 1992. *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London: Routledge.
- GRIGNAFFINI, G. (a cura di). 1989. *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna: Clueb.
- GROSSMAN, A. 1983. "The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany." In A. Snitow, C. Stansell, S. Thompson (eds.). *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, 153-171. New York: Monthly Review Press.

- GUNTNER, L. 1998. "Expressionist Shakespeare: The Gade/Nielsen *Hamlet* (1920) and the History of Shakespeare on Film." *Post Script: Essays on Film and the Humanities* 17: 90-102.
- HALBERSTAM, J. 1998. *Female Masculinity*. Durham NC: Duke University Press.
- HOWARD, T. 2007. *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MULVEY, L. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16: 6-18.
- NIELSEN, A. 1977. *Die Schweigende Muse*. Berlin: Lebens.
- ROTHWELL, K.S. 1999. *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEIDL, M. 2002. "Room for Asta: Gender Roles and Melodrama in Asta Nielsen's filmic version of *Hamlet*." *Literature/Film Quarterly* 30: 208-216.
- SHAKESPEARE, W. 1982. *Hamlet*, ed. by H. Jenkins. London: Methuen.
- STARKS, L. S. 2002. "'Remember me': Psychoanalysis, Cinema and the Crisis of Modernity." *Shakespeare Quarterly* 53: 181-200.
- THOMPSON, A. 1997. "Asta Nielsen and the Mystery of Hamlet." In L.E. Boose, R. Burt (eds.). *Shakespeare: The Movie*, 215-224. London: Routledge.
- VINING, E. P. 1881. *The Mystery of Hamlet*, Philadelphia: J.B. Lippincott.
- VON ANKUM, K. (ed.). 1997. *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- WEININGER, O. 1933 [1903]. *Sesso e carattere*, a cura di G. Fenoglio, Torino: F.lli Bocca.
- WORTHEN, W.B. 2003. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.