

Ermeneutica storica tra mito, destino e creaturalità. Sul teatro filosofico in Benjamin e Schmitt

Enrico Palma

Historical Hermeneutics between Myth, Destiny and Creaturality. On Philosophical Theatre in Benjamin and Schmitt

In this essay I try to compare the hermeneutic and theoretical proposals by Walter Benjamin and Carl Schmitt, in particular concerning theatre, history and salvation. Primarily, will be discussed the relationship between the two authors, and then attempt to problematize very huge questions like the relation history-art and, following Schmitt, the influence of history in the drama. Our aim, finally, is to argue the figure of king (as Benjamin did in terms of highest representation of post-edenic human condition) trying to applicate these concepts to the particular case of *Hamlet*, in terms of political philosophy and esthetic redemption of creature towards art.

Keywords: Theatre, Politics, History, Benjamin, Schmitt, Hamlet, Sovereignty, Redemption

HAMLET: There is something in this more than natural, if philosophy could find it out.

Flourish for the players

GUILDENSTERN: There are the players.¹

Che il teatro sia una delle forme in cui accade la verità mostrando se stessa è una lezione che ci viene dall'estetica antica come anche da quella del Novecento (penso soprattutto anche alla concezione heideggeriana dell'arte come messa in opera della verità² e ai saggi adorniani³). Gli intrecci tra arte e filosofia in ambito teatrale però non finiscono qui. Ci sembra che la rappresentazione scenica tipica di alcune stagioni della cultura occidentale possa dirci molto di più, o più precisamente un

¹ W. Shakespeare, *Amleto (Hamlet)*, tr. it. di E. Montale, Mondadori, Milano 2011, p. 112.

² Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)*, in *Sentieri interrotti (Holzwege, 1950)*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-71.

³ Cfr. T.W. Adorno, *Note sulla letteratura (Noten zur Literatur, 1974)*, a cura di S. Givone, Einaudi, Torino 2012.

particolare modo di intendere l'umano, la sua condizione e la sua essenziale rappresentabilità storica. Come cioè la storia in quanto fatto dell'umano per antonomasia, la dimensione in cui egli si rivela e si rende perspicuo a se stesso nei principi metafisici sia dell'esistenza che, per così dire, dell'essere e del divenire, sia una possibilità che alcune forme di teatro intensificate filosoficamente hanno mostrato con grande fecondità. Riferendoci quindi ad alcuni dei più acuti teorici di estetica, critica e dottrina storica, non si può prescindere dai nomi di Walter Benjamin, in prima istanza, e in seguito di Carl Schmitt. Entrambi, soprattutto il primo, hanno offerto riflessioni corpose da un punto di vista teoretico per dirimere il tema della presente indagine. Inoltre, non è un accostamento che compiamo a caso, essendo entrambi entrati in contatto nella scrittura delle loro opere in tal senso più significative, rispettivamente *Ursprung des deutschen Trauerspiels* e *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Benjamin, per spiegare l'agire politico del sovrano barocco, attinge dichiaratamente alle ricerche politiche e di filosofia del diritto del giurista tedesco, così come Schmitt non si sottrarrà dal citare il filosofo berlinese quando scriverà la sua opera sull'*Amleto*. Come ci è noto da una famosa lettera⁴, Benjamin ebbe la premura di inviare a Schmitt una copia della sua opera, dalle note vicissitudini sia accademiche che editoriali⁵, in cui manifestava apertamente oltre ad apprezzamento e riconoscenza una filiazione di idee fondamentale per il concepimento dell'*Ursprung*. Non è però una ricostruzione storico-archeologica che qui intendiamo proporre, ma un tentativo teoretico ed ermeneutico su alcuni concetti-cardine che emergono dalla lettura e dal confronto di queste due opere imprescindibili e tuttora valide per la filosofia e per l'estetica contemporanea. Ci si concentrerà allora come prima cosa sulla concezione benjaminiana del sovrano e sul suo rapporto di rappresentazione e figurazione in sé della storia, passando poi per una discussione sui due approcci ermeneutici e sul concetto di storicità che emerge dalle due opere. Infine, dal punto di vista di Benjamin e alla luce di ciò che si sarà ricavato, si tenterà di insistere sulla sua interpretazione dell'*Amleto*, benché lungi dall'essere definitiva, con l'obiettivo di ricavare una sintesi dall'argomentazione qui proposta.

⁴ Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, vol. III, hrsg. von Ch. Götde und H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, p. 558. Su questo punto, che rilancia la questione su altri temi sempre inerenti alla relazione Benjamin-Schmitt, cfr. G. Raciti, *Una lettera di Carl Schmitt a Walter Benjamin*, in «Cultura Tedesca», 57, dicembre 2019, pp. 305-316.

⁵ Sulla vicenda dell'*Ursprung* cfr. l'*Introduzione* di G. Schiavoni in W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

1. Sovranità e storia nel dramma barocco

Della prima parte dell'*Ursprung*⁶ è necessario mettere subito in evidenza la distinzione molto netta fatta da Benjamin tra dramma e tragedia, distinzione rispetto alla quale il *Trauerspiel* si pone nel primo versante. Al mito come dimensione pre-storica e anche precedente al diritto Benjamin aveva dedicato notevoli riflessioni in alcuni lavori precedenti, sicuramente da lui ritenuti importanti nella gestazione dell'opera (come dimostra anche l'averli inclusi nei materiali di presentazione per lo sfortunato tentativo di abilitarsi a Francoforte), *Destino e carattere*⁷ e *Le affinità elettive*⁸.

La storia è la materia da cui il dramma trae se stesso, ciò che la rappresentazione mette in scena. Se la tragedia è la rappresentazione dell'eroe, il dramma, in particolare quello barocco, è la rappresentazione del sovrano come *exemplum* della storia. In lui, la storia giunge al punto della sua massima incarnazione⁹. L'insistenza di Benjamin su questo fenomeno, il sottilizzarsi del vivente in una figura che ne rappresenti la condizione e le sorti, tradisce l'interesse verso manifestazioni in sé riepilogative del mondo, che nella fattispecie del dramma barocco diventano una riepilogazione di tipo estetico-teologico: estetico perché assurge a meccanismo primo di un'opera d'arte; teologico perché in essa si raccoglie e si condensa in

⁶ Per un inquadramento di massima dell'*Ursprung* di Benjamin cfr. almeno W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995; A. Pinotti (a cura di), *Giochi per melanconici. Sull'«Origine del dramma barocco tedesco» di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2003; G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2009; G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Mimesis, Milano-Udine 2016; H. Eiland, M.W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica (Walter Benjamin. A Critical Life, 2014)*, tr. it. di A. La Rocca, Einaudi, Torino 2016; F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma 2019. Mi permetto di rimandare anche a E. Palma, *Creatura, colpa e salvezza nell'Ursprung des deutschen Trauerspiels di Walter Benjamin*, «Quaderni di In-Schibboleth», 18 (2023), pp. 299-315.

⁷ Cfr. ovviamente W. Benjamin, *Destino e carattere* (1921), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 31-38. Su questo saggio cfr. anche M. Maggi (a cura di), *Walter Benjamin e la cultura italiana*, L. Olschki Editore, Firenze 2022.

⁸ Cfr. W. Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe* (1924), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 163-243.

⁹ Motivo che in modo assai curioso ritornerà nel saggio del 1936 *Il narratore*, in cui la figura del narratore sarà appunto definita da Benjamin come la massima incarnazione della creatura. Riportando il passo: «Il giusto è il portavoce della creatura e insieme la sua più alta incarnazione [*Verkörperung*]», in Id., *Il narratore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 268-269 (traduzione modificata).

quanto destino della salvezza. Come diretta conseguenza, qualunque autore che voglia cimentarsi nella scrittura di drammi deve conoscere, alla stessa stregua degli accorgimenti retorici e stilistici tipici del genere, le dinamiche del potere, delle corti, delle guerre e degli stati d'animo regali.

Afferma Benjamin che «la vita storica, così come l'epoca se la rappresentava, è il suo contenuto ideale, il suo vero oggetto. Esso si distingue in questo dalla tragedia. Poiché oggetto di quest'ultima non è la storia ma il mito»¹⁰. E ciò, per il filosofo berlinese, è talmente vero che in epoca barocca non era solo il *Trauerspiel* ad avere come oggetto la storia, ma era la storia stessa a essere rappresentata come tale, come un gioco drammatico messo in tensione dalla colpa e dal lutto in cui la creatura cerca il riscatto nella rappresentazione. Allo stesso modo in cui si dice, parlando il gergo di una filosofia della storia, che l'accadere storico è tragico nella sua matrice, il Barocco concepisce se stesso in quanto epoca storica giunta al proprio tempo presente come luttuoso: «Proprio come accade oggi con il termine "tragico", così a maggior ragione nel XVII secolo la parola "Trauerspiel" valeva tanto per il teatro, quanto per l'accadere storico»¹¹. Come dirà lo stesso Benjamin più di un decennio dopo e a più riprese, la storia è tale dramma, che nel segno (o nell'allegoria) delle macerie vede *in nuce* la possibilità della sua redenzione¹². Il nucleo originario della tragedia sta dunque primariamente nella sua identità pre-storica, che però viene convocata nell'agone della scena del presente attraverso la rappresentazione teatrale, la quale, pensando ad Aristotele, richiama lo spettatore a quella *Einführung* poi aspramente criticata da Benjamin. L'eroe tragico è esecutore del destino prescritto dagli dèi; il sovrano barocco esempla il destino nella sua condizione creaturale e fallisce davanti a Dio, tensione che nella tragedia antica era invece del tutto assente.

Pur non sfuggendo al suo destino e alla sua condizione di creatura, il sovrano è il decisore della storia, chi ne ha redini in mano. «Il sovrano rappresenta la storia. Tiene in mano l'accadere storico come uno scettro. Questa concezione è tutt'altro che una prerogativa degli autori di teatro. Alla sua base ci sono alcune idee che riguardano il diritto dello Stato»¹³. È in questo punto che Benjamin incontra, e lo

¹⁰ Id., *Origine del dramma barocco tedesco (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928)*, tr. it. di A. Barale, Carocci, Roma 2018, p. 112.

¹¹ Ivi, p. 113.

¹² Mi riferisco ovviamente alla celebre IX tesi in Id., *Sul concetto di storia (Über den Begriff der Geschichte)*, tr. it. di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 2011, pp. 35 e 37.

¹³ Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 114.

cita esplicitamente, il decisionismo di Schmitt. La figura del re costituisce l'eccezione, la sospensione del diritto. Non sarebbero stati quindi gli autori del teatro medievale, o più segnatamente barocchi, a delineare questa concezione ma i giuristi e i teorici del diritto, che intendono il sovrano come colui che decide l'accadere storico determinandone le sorti.

Ritengo però che questi passi di Benjamin siano leggibili sotto un'altra lente, quella della condizione creaturale, che rimanda di per sé a un tipo di considerazioni eminentemente esistenziale. L'esistenza del sovrano rappresenta l'esistenza nella storia, per così dire, nella sua massima amplificazione, il suo farsi modello di e per tutte le creature. L'uomo del Barocco, così come l'uomo del presente, vede nel sovrano la sua condizione, ma non per ricercarvi un'immedesimazione bensì una comprensione, in cui nell'accadere scenico del teatro avviene una finzione che dice letteralmente più realtà e più verità. Infatti, come ci ha spiegato Monica Centanni: «Il linguaggio modella la realtà e nel teatro la fa accadere. In questo senso la poesia è più filosofica della storia e il teatro è il luogo e il tempo della realtà aumentata: fa diventare reale ciò che sarebbe consegnato alla frammentarietà delle esperienze individuali. Il teatro non è assimilabile alla performatività dell'atto rituale, ma ha un effetto performativo ben più importante, nel senso che è efficace sulla percezione della realtà, la fa declinare come senso e come segno: la fa diventare "vera"»¹⁴.

Non c'è nessuna escatologia nel dramma barocco, non c'è un piano di salvezza all'interno dell'accadere dei fatti che porta la creatura al suo riscatto: ma questo è ciò che vediamo sul palcoscenico, tale è la rappresentazione. Ciò significa che nella rappresentazione la creatura, portando se stessa alla bellezza estetica, può sperare di ottenere la salvezza. Questo è il prospetto che Benjamin fa del *Trauerspiel* sin dalla *Erkenntniskritische Vorrede*: salvare i fenomeni sotto l'egida del bello in cui la rovina tipica del Barocco giunge al suo riscatto. Un genere assai particolare di estetica drammaturgica e storica in cui l'accadere, portato alla lettera sulla scena della bellezza in quanto opera d'arte, arriva alla salvezza.

«L'aldilà viene svuotato di qualsiasi cosa su cui spiri anche il minimo alito del mondo, e a esso il barocco strappa una grande quantità di cose che sfuggivano di solito a ogni raffigurazione, e le porta alla luce, al proprio culmine in forma drastica, per sgombrare un ultimo cielo e far sì che possa, in quanto vuoto, annientare

¹⁴ M. Centanni, *Dal rito alla tragedia: lo strappo originario e l'invenzione del teatro*, in «Il Pensiero», LVIII, 2019, 1, pp. 59-74, qui p. 73.

un giorno in sé con catastrofica violenza la terra»¹⁵. Piuttosto che inscenare un'apocalisse, Benjamin suggerisce la profonda lezione di immanenza che il Barocco impartisce, quella di svuotare il cielo, riempire la terra e risollevare con l'arte ciò che è terrestre. Tutto questo, ancora una volta, è esemplato dalla figura del sovrano, dal suo non sapersi decidere circa ciò che invece dovrebbe essergli più essenziale: la decisione che, sotto i rispetti della tragedia, lo fa ricadere su di sé esibendolo, benché nella sua regale eccezionalità, in tutta la sua misera condizione di creatura: «Se nel sovrano si può riconoscere, infatti, proprio dove il suo potere si dispiega con la massima frenesia, la rivelazione della storia e anche, al tempo stesso, l'istanza che pone un freno alle sue alterne vicissitudini, una cosa parla tuttavia a favore del Cesare che si perde in questa frenesia di potere: il fatto che ricada – come vittima di una sproporzione dovuta all'illimitata dignità gerarchica di cui Dio l'ha investito – nella sua condizione di misero essere umano»¹⁶. Il dramma del sovrano, protagonista del teatro barocco, è anche una tragedia, poiché nella regalità è iscritto il destino della sua disfatta, segnato dal grande potere di cui è investito e che, all'ultimo atto della sua esistenza, lo esibisce in tutta la sua caducità, quella della creatura sprofondata nella colpa e nel lutto.

Commentando il cosiddetto dramma martirologico, in cui il nucleo tragico si raggruma nel sacrificio finale dell'eroe per la salvezza del popolo o della stirpe, Benjamin rileva l'accostamento compiuto dagli autori barocchi alla figura di Cristo, il paradigma eccelso della maestà offesa che si sacrifica per il riscatto dei molti: «Come Cristo ha sofferto, in quanto re, in nome dell'umanità, così soffre, secondo la visione dei poeti barocchi, la maestà in sé»¹⁷. Secondo questa concezione sarebbe nella figura stessa del re il motivo del suo soffrire, del suo svilimento: la mortificazione e il sacrificio di chi nella caduta dall'altezza regale scivola nell'abiezione per risalire, per l'innalzamento di tutti. «Il piano dello stato creaturale, su cui si svolge il dramma barocco, condiziona indubbiamente anche il sovrano. Per quanto in alto egli troneggi sui sudditi e sullo Stato, il suo rango non può varcare i confini del mondo della creazione: è il signore delle creature, ma resta creatura»¹⁸.

Il dramma barocco, come farà emergere anche Schmitt, è il risultato di dissidi e lacerazioni storiche determinati dai conflitti di religione, che lo inseriscono in

¹⁵ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 116.

¹⁶ Ivi, p. 120.

¹⁷ Ivi, p. 123.

¹⁸ Ivi, p. 135.

modo ineludibile all'interno di una situazione teologica ben precisa, specie se si considera la scia trasformativa che dal Medioevo si protrae fino al XVII secolo. Il tratto tipico del Barocco è, pur essendo inserito in una cornice teologica, la scomparsa al suo interno di qualunque aspirazione teologica, in cui nel dramma scompare qualunque vibrazione di tipo escatologico. Se l'escatologica, il fatto sacro, scompare dalla scena, questa tensione non sarà comunque del tutto soppressa: il particolare ateismo barocco sarà reinterpretato da Benjamin in senso sì teologico-escatologico ma in chiave storico-estetica: «Mentre il Medioevo mostra la precarietà dell'accadere mondano e la caducità delle creature come tappe sulla via della salvezza, il dramma barocco tedesco sprofonda completamente nello sconforto della costituzione terrena. Se conosce una qualche redenzione, essa risiede più nelle profondità di questa stessa sventura che nel compiersi di un piano divino della salvezza»¹⁹. La creatura per il Barocco sprofonda integralmente nella condizione terrena: con una metafora, laddove il Rinascimento teneva alto il cielo e gli dava spazio nelle sue opere (in Italia, gli ampi cieli azzurri e perfetti di nuvole di Perugino e Raffaello), il Barocco schiaccia sulla terra, sostituendo la volatilità celeste con la gravità tellurica. Ed è a partire da quest'ultima che la redenzione può avvenire, in ciò che Benjamin tratterà con estrema acutezza nel concetto barocco di allegoria.

In un movimento tanto complicato quanto intrigante, Benjamin dà seguito a queste riflessioni concentrandosi adesso su questa secolarizzazione artistica tipica del Barocco, in cui, venendo meno la preponderanza dell'aldilà verso la quale la storia deve incamminarsi, e di cui in questi termini il Medioevo faceva rappresentazione, si predilige la storia, divenendo essa stessa *l'obiectum ludi*. «La storia emigra sulla scena»²⁰, e lo fa portando con sé ciò con cui essa si fa più intima, più comprensibile nel suo accadere, ovvero la corte come spazio in cui si fa la storia, la creatura è perspicua nella sua condizione e la redenzione, nel tramortimento della caduta, può compiersi nella restaurazione di una «paradisiaca assenza di tempo»²¹. La complessità del ragionamento di Benjamin cela in realtà, se cogliamo nel segno, un concetto molto semplice. La colpa per Benjamin è il peccato originale come sfondo esistenziale dell'umano, a cui il Barocco tenta di dare rimedio senza alcun piano superiore di salvezza, com'era tipico nei drammi medievali in cui avveniva

¹⁹ Ivi, p. 131.

²⁰ Ivi, p. 143.

²¹ *Ibidem*.

l'intervento divino o in cui tutto veniva compiuto in considerazione di un mondo altro; nel Barocco, legato alla dimensione mondana, l'aldilà precipita sulla terra, il terreno detronizza il celeste e la regalità sprofonda nella creatura miserevole: la storia umana della colpa diviene quindi, come detto, oggetto di dramma nelle figure storiche esemplari di re e corti. La possibilità della salvezza è quindi assegnata a un carattere, a un tipo d'uomo particolare, che con uno stato d'animo ben preciso si immedesima nella condizione creaturale per elevarla nel pensiero. È a questo che Benjamin dedica la parte conclusiva di *Trauerspiel und Tragödie*, discutendo la malinconia e la figura del malinconico, che in modo paradigmatico, e come si vedrà con Schmitt anche mitico, assume in Amleto il suo campione. Da queste parole del Rosenkrantz shakespeariano cogliamo, esattamente nel lamento, l'universalizzazione della creatura nella figura del sovrano: «Never alone / Did the king sigh, but with a general groan»²².

In ogni caso, la dicotomia sussistente tra il potere che il sovrano detiene e la sua effettiva capacità di metterlo in pratica lo pone nel dissidio della decisione che lo mette infine sotto scacco, di fatto nell'impotenza in cui si compie il suo vero e proprio dramma. «Si tratta dell'incapacità di decisione del tiranno. Il principe, a cui spetta la decisione sullo stato di eccezione, mostra alla prima occasione che una decisione gli è pressoché impossibile»²³. È suggestivo pensare che sia stata la lettura del dramma barocco, non solo tedesco, da parte di Benjamin ad aver suggerito a Schmitt, tempo dopo, la sua riflessione sull'*Amleto* proprio nei termini di dottrina giuridica che il berlinese applica al genere in oggetto. Certamente, la cornice ermeneutica di Schmitt sarà più ampiamente storica rispetto ai brevi accenni di Benjamin, ma questa sarà un'intuizione che il giurista manterrà nel suo commento.

2. Ermeneutica e storicità

Piuttosto che su una diversità di impostazione, piuttosto quindi che rilevare le differenze ermeneutiche tra la lettura di Benjamin e Schmitt, cosa che invece indurrebbe a discutere sull'*Amleto* come opera in quanto tale, si preferisce riflettere sul modo di intendere l'interpretazione storica, su quale concezione della genesi storica e della storia in sé questi due autori concettualizzano. Da un punto di vista

²² W. Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 174.

²³ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 121.

prettamente ermeneutico sarebbe infatti troppo povero di fonti e di bibliografia poter anche solo presumere di approntare un sintetico progetto interpretativo dell'opera shakespeariana²⁴. Accostare Benjamin e Schmitt, per meglio dire insistere su un accostamento già accaduto *a parte auctoris*, è comunque di estremo interesse, poiché consente di articolare una discussione storica in termini certamente estetici (l'oggetto è un'opera d'arte, nella fattispecie teatrale, da un punto di vista filosofico) ma più segnatamente *metafisici*.

Con questo breve testo, ovviamente non il frutto di uno specialista in letteratura ma senza dubbio ricco e fecondo almeno allo stesso modo, si pone la necessità di una seria riflessione sul senso dell'interpretazione di un'opera. Schmitt sembra porre infatti questo interrogativo: gli storici della letteratura e gli storici della politica devono navigare in correnti di ricerca tra di loro separate? La lettura dell'*Amleto* da parte del filosofo e giurista tedesco è per questa ragione una delle più originali che siano mai state formulate sul significato dell'opera shakespeariana. A prescindere dall'effettiva cogenza delle argomentazioni dell'autore ciò che importa sono la decisa rottura e l'originalità metodologica nei confronti della tradizione ermeneutica su quest'opera, la quale vi leggeva a momenti alterni l'affermazione dell'uomo moderno percorso da dubbi e intriso di tragico, l'indecisione radicale dell'esistenza o il riproporsi di schemi e modelli psicanalitici.

Lo stesso Schmitt dirà, sempre in quest'opera, che «dobbiamo esser ben consapevoli che le idee radicate nella tradizione accademica tedesca tendono ad amplificare tutte queste difficoltà»²⁵. Se ci si pensa, è una delle stesse difficoltà in cui incorse Benjamin, nell'estrema varietà di inclinazioni e di interessi che ebbe nella sua movimentata carriera di studioso, nel proporre all'accademia tedesca un lavoro così atipico e originale. *L'Ursprung* stesso, d'altra parte, rappresenta questo tentativo di contaminare i saperi, ibridarli, di coniugare gli sguardi di osservazione

²⁴ Posso tentare di rimandare a pietre miliari negli studi, alcuni di questi citati dallo stesso Schmitt, come L. Winstanley, *Hamlet and the Scottish Succession*, Cambridge University Press, Cambridge 1921; J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge University Press, Cambridge 1935.

²⁵ C. Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma (Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, 1956)*, tr. it. di S. Forti, il Mulino, Bologna 2012, p. 72. Sull'opera schmittiana rimando a V. Kahn, *Hamlet or Hecuba: Carl Schmitt's Decision*, in «Representations», 83, 1, 2003, pp. 67-96; C. Strathausen, *Myth or Knowledge? Reading Carl's Schmitt's Hamlet or Hecuba*, in «Telos», 154, 4, pp. 7-20; A. Mossa, *Al di là di Amleto ed Ecuba. Irruzione e gioco nel pensiero di Carl Schmitt*, in «Carl Schmitt Studien», 2, 2018, pp. 75-87; G. Ferrari, «Is the rest silence?». *Amleto e Carl Schmitt: tragicità moderne*, in «Filosofia», LXVI, 2021, pp. 87-101.

dando seguito a una sensibilità che è allo stesso tempo estetica, letteraria e metafisica. Il trattato di Benjamin ha infatti una premessa metafisica, uno svolgimento critico-letterario e un'aspirazione estetico-teologica. Con argomento principale, potremmo dire, la storia. Motivo per cui la vicinanza con Schmitt diventa tale non soltanto sotto il riguardo del diritto o della teoria giuridico-politica bensì dell'ermeneutica e della teoresi.

Afferma Schmitt: «Un'altra difficoltà ci proviene da una filosofia dell'arte e da un'estetica largamente diffuse e dominanti. Non è nostra intenzione discutere in questa sede il loro rapporto col problema della divisione del lavoro. In ogni caso, filosofi dell'arte e professori d'estetica inclinano a considerare l'opera d'arte come una creazione autonoma e in sé conchiusa, avulsa dalla realtà storica e sociologica, e da comprendersi soltanto a partire da se stessa. Col porre in relazione una grande opera d'arte e l'attualità politica dell'epoca in cui è nata, sembra loro di turbare la pura bellezza estetica e di svilire il peculiare valore della forma artistica. La fonte del tragico risiede allora nella libera e sovrana forza creativa del poeta»²⁶. Questa affermazione di Schmitt ci serve in realtà non tanto come chiarimento del suo ragionamento interpretativo, ma per far emergere semmai con maggiore chiarezza l'indirizzo storico-estetico del suo commento all'*Amleto*. Dal punto di vista ermeneutico l'impostazione di Schmitt può dirsi un *crocevia* in cui si incontrano i due sguardi dello storico politico e dello storico letterario, armonizzati dall'indole filosofica che tende ai principi primi e ai fini ultimi. La storia presente condiziona l'opera d'arte, irrompe appunto nel gioco del dramma influenzando in essa in modo immanente: la determina dall'interno, nella dimensione a lei più intima, ma anche dall'esterno, indirizzandone l'interpretazione.

Che questo pregiudizio ermeneutico possa valere in ogni caso possibile è naturalmente la tentazione dell'ermeneuta specialista che legge il commento di Schmitt cercando di trarne un quadro teorico di riferimento, ma è ovvio che le sue attese debbano restare deluse, poiché, almeno in questo caso, è assodato che Schmitt sia più storico politico che storico letterario. Se però ricalchiamo la questione su Benjamin ci accorgiamo che il suo *Ursprung* assume su di sé una pretesa molto più radicale, quella di rappresentare metafisicamente la storia oltre ogni tempo presente, di coglierne i principi, di proporre insomma una concezione filosofica in chiave critico-estetica. Credo infatti che, abbastanza scopertamente, il punto di Benjamin sia non di spiegare la storia con l'arte o l'arte con la storia (com'era il caso

²⁶ C. Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, cit., p. 72.

di Schmitt nell'integrazione dei punti di vista) bensì di rappresentare la storia in forma di trattato filosofico a partire dal luogo in cui la storia stessa si evince più perspicuamente, ovvero nel teatro barocco.

Anziché attingere ai testi letterari precedenti che avrebbero avuto un influsso sull'opera, come la saga nordica del principe Amleto, Schmitt individua quindi in una precisa congiuntura storica la scaturigine dell'opera. Il motivo *concreto* è la sofferta e sanguinosa successione al trono di Elisabetta I, la cui *dying voice* premiò Giacomo, figlio di Maria Stuarda, accusata di aver ucciso il marito per sposare il suo amante Bothwell. Questa sarebbe stata l'architettura genealogica utilizzata da Shakespeare per la composizione dell'*Amleto*. Il senso profondo dell'opera starebbe dunque nell'*amletizzazione* del re Giacomo I, il quale, trovatosi in un periodo storico di cambiamenti radicali nell'assetto geopolitico, non avrebbe saputo cogliere il nucleo della trasformazione in atto come spostamento del *nomos* inglese da quello della terra a quello del mare²⁷. Giacomo I non seppe adeguare il suo stato alle esigenze storiche dell'epoca, che imponevano un notevole ripensamento amministrativo e strategico nella direzione della fondazione di un impero marittimo. Come nota opportunamente Carlo Galli: «Inchiodato in questa frattura storico-politica, Amleto/Giacomo è la cifra immediata (il mito vivente, non raccontato) dell'impotenza del potere tradizionale e della non ancora avvenuta liberazione (la decisione) del nuovo potere moderno: il tragico è la sua *inaction*, non il suo agire»²⁸.

Resta da vedere se il pregiudizio filosofico schmittiano sia legittimo e calzante. È un problema che lui stesso si pone. Per cercare di rispondere a questa difficoltà, Schmitt porta all'attenzione lo specialismo a volte eccessivo negli argomenti di ricerca e la cecità dell'uno o dell'altro specialista, poco disposto a contaminare il proprio sapere o a saltare il recinto. Lo storico politico, seguendo un'impostazione rigida, non può occuparsi, come dicevamo, di ciò che sarebbe di pertinenza dello storico letterario: per il primo, quindi, l'*Amleto* sarebbe del tutto inavvicinabile. Più nel dettaglio, gli interpreti tradizionali sarebbero troppo legati, dice Schmitt,

²⁷ Cfr. ovviamente Id., *Il Nomos della terra nel diritto internazionale e dello «jus publicum europaeum»* (*Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 1950), tr. it. di E. Castrucci, Adelphi, Milano 2001; Id., *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo* (*Land und Erde. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*, 1942), tr. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2002.

²⁸ Dalla *Presentazione* di C. Galli, in C. Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, cit., p. 51

alla situazione emotiva soggettiva del protagonista piuttosto che tentare di allargare lo sguardo e intercettare «la situazione oggettiva da cui si genera il dramma»²⁹. *L'Amleto* sarebbe dunque l'epifenomeno di eventi molto più grandi di una marcescente corte inglese traslata in modo fittizio in Danimarca. Non si tratterebbe dunque *soltanto* di vendetta, *soltanto* di un tabù della regina da decrittare, *soltanto* dell'irrompere del moderno sulla scena di un mondo divenuto teatro. Come suggerisce il sottotitolo del testo, non è il soggetto a irrompere nella storia che si misura in modo angosciato con essa, ma è la storia come temporalità oggettiva e geopolitica a fare breccia nella drammatizzazione scenica. Schmitt dedica infatti pagine molto partecipate a Giacomo I, il quale, alla stessa maniera di Amleto, era «figlio infelice di un'infelice dinastia»³⁰. Un uomo colto, autore di trattati di demonologia, molto prudente e accorto, di pensiero parsimonioso, ma proprio per questo invisibile alla corte e alla storia, che ne consegna un ritratto non proprio edificante.

Il cuore dell'ipotesi ermeneutica schmittiana può essere dunque individuato in questa formula, non condivisibile per certi aspetti ma senz'altro interessante: «Resta tuttavia ben riconoscibile il fatto che la deviazione di Amleto dal modello tipico del vendicatore può essere spiegata soltanto dalla coeva presenza storica del re Giacomo. In tempi di crisi religiosa il mondo e la storia universale perdono le loro forme certe e viene così alla luce una problematicità umana da cui, se ci si limita ad una trattazione puramente estetica, non è certo possibile creare l'eroe di un dramma di vendetta. L'effettualità storica è più forte di ogni estetica, più forte anche del soggetto più geniale. Davanti agli occhi dell'autore della tragedia stava, nella sua esistenza concreta, un re che nel suo destino e nel suo carattere era egli stesso il prodotto della lacerazione della sua epoca»³¹. Il genio non può essere comunque il riflesso, l'espressione, il barbaglio di quella stessa epoca che secondo Schmitt dovrebbe invece determinare in modo preponderante l'esito di un'opera letteraria? Non è stato comunque Shakespeare a intercettare tale effettualità storica più decisiva di ogni creazione o fondazione artistica individuale? Oppure il genio plasma in modo inconsapevole la materia storica che tocca successivamente al critico storico-politico individuare? Schmitt non risponde approfonditamente a

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ Ivi, p. 65.

³¹ Ivi, pp. 67-68.

nessuna di queste domande, ma sembra piuttosto evidente che almeno l'ultima possa essere ritenuta secondo l'impostazione di questo testo quella più legittima. Una grande opera capta lo spirito storico. E tuttavia, insistendo ancora, Amleto è tale per via dell'indecisione storico-epocale di re Giacomo? È il *colpo d'occhio* su un'epoca storica segnata dall'inadeguatezza dei regnanti a riformulare la politica sui cambiamenti radicali che la storia a loro contemporanea imponeva? La fonte del tragico è solo storico-politica? Il *Trauerspiel*, così come analizzato e concettualizzato da Benjamin, sarebbe in ragione di ciò la più problematica categoria con cui definire l'*Amleto*, nel quale, diversamente dalla tragedia antica in cui era il mito a farsi storia contemporanea, è la realtà storica a mitizzarsi attraverso la rappresentazione scenica, a diventare *immagine paradigmatica*. «Mentre la tragedia antica incontra il mito già formato e da quello trae creativamente l'avvenimento tragico, nel caso di *Amleto* si è verificato l'esito insolito, e tuttavia tipicamente moderno, che il poeta abbia dato origine a un mito a partire dalla realtà immediatamente incontrata»³². Del resto, è lo stesso Schmitt a sollevare perplessità sull'applicazione del termine (e del genere corrispondente) prettamente tedesco, *Trauerspiel*, a un fenomeno che sul piano della tecnica drammaturgica e dell'impianto scenico si addice molto poco all'opera shakespeariana. Eppure, specie nell'*Amleto*, il carattere ludico resta molto presente ed è stato variamente interpretato a seconda delle più diverse posizioni teoriche: Amleto nella prospettiva luterana è la figura dell'uomo giocato da Dio secondo il suo volere imperscrutabile; è un dramma cristiano che trova nella fede la sua risoluzione (von Balthasar³³ e lo stesso Benjamin); è il dramma della volubilità del carattere umano e della sua estrema fragilità. Sulla base delle diverse sensibilità teoriche e critiche, il palcoscenico, e con esso la vita umana, viene variamente interpretato come uno spettacolo: agli occhi di Dio

³² Ivi, p. 90.

³³ È ancora Galli che sviluppa questo tema incrociando i tre autori in un punto molto importante: «L'insensatezza della *story* di Amleto non rende il dramma di Shakespeare riscattabile su di un piano metastorico, non lo rende cioè, come invece afferma Benjamin, un dramma cristiano. Per Schmitt, insomma, la trascendenza della storia rispetto al gioco del dramma (il tragico che entra nel barbarico) è tutta nell'immanenza, e non rinvia ad un'ulteriore trascendenza, al dramma del destino che Benjamin vede accennato in controtela nel cristianesimo di *Amleto*», a cui segue la considerazione su von Balthasar: «Dal punto di vista di Balthasar *Amleto* è il dramma del perdono, e il fatto che il protagonista risparmi la madre nella sua vendetta è il segno che nella forma del dramma l'uomo moderno cerca non un travestimento ma un rispecchiamento come autenticità, e che questa gli viene dall'agire di Dio nel mondo» (C. Galli, *Presentazione*, cit., pp. 24-25). Il rimando di Galli è a H.U. von Balthasar, *Teodrammatica*, Vol. I, *Introduzione al dramma* (1973), tr. it. di G. Sommavilla, Jaca Book, Milano 1980, pp. 450 ss.

e governato dalla Provvidenza; di fede e di salvezza; storico. Più realisticamente, potremmo dire che si tratta di un *ludus* che termina, con la morte del personaggio principale, in *tragedy*. Sia Schmitt che Benjamin individuano comunque nel dramma shakespeariano questa commistione assai peculiare tra giocosità e tragedia, tra commedia e dramma, caratteristica che per Benjamin fu assolutamente assente nel *Trauerspiel* rispetto, ad esempio, alla grande stagione teatrale spagnola che ha in Calderón il suo massimo rappresentante.

La proposta di Schmitt, sulla quale anni dopo si interrogò lui stesso dubitando della bontà della sua ipotesi, è suscettibile di varie opinioni, anche contrastanti. La storia si fa rappresentazione, irrompe nel dramma e attraverso il dramma stesso si auto-comprende come essenzialmente tragica, come inazione. Se tuttavia Schmitt avesse ragione, se avesse individuato in modo corretto il nucleo originario dell'*Amleto* nella vicenda di sangue della corona inglese e nella mancanza di risolutezza politica di Giacomo I, bisognerebbe chiedersi quali sarebbero il vero ruolo dell'artista e il rapporto con la propria epoca di appartenenza. Bisognerebbe domandarsi se l'arte, specie quella letteraria, sia la forma estetica dell'accadere storico-politico del mondo, se sia il mito stesso a essere, in un modo ancora da indagare, *più filosofico della storia*:

L'ineguagliabile grandezza di Shakespeare sta dunque nel fatto che egli – mosso dal timore e dal rispetto, guidato dal tatto e dagli scrupoli – ha saputo cogliere ed estrapolare, dalla disordinata molteplicità dell'attualità politica quotidiana, proprio quell'immagine che era suscettibile di essere elevata a forma di mito. Che gli sia occorso di afferrare il cuore di una reale tragicità e di attingere il mito, è stato il compenso per quel timore e per quegli scrupoli che gli hanno fatto rispettare il tabù e che gli hanno fatto trasformare in un Amleto la tradizionale figura del vendicatore. / Così è nato il mito di Amleto. Un *Trauerspiel* si è elevato a tragedia, e in questa forma ha trasmesso a epoche e generazioni posteriori la presenza vivente di una figura mitica.³⁴

Con l'*Amleto*, si sarebbe dunque verificato il caso di un poeta che non attinge al mito per realizzare un'opera d'arte bensì l'inverso, quello di un autore che attingendo dalla storia presente fonda un mito da cui poi altri avvenire attingeranno a loro volta per la scrittura delle loro opere e per una riflessione teoretico-critica. La grandezza di Shakespeare starebbe perciò nell'aver individuato un potenziale, un

³⁴ C. Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, cit., p. 91.

nucleo tragico all'interno della storia nella vicenda di Giacomo I e di averla acconciata ad opera d'arte, trasformando questo gorgo storico/tragico in mito. A prescindere dal caso specifico dell'*Amleto*, per Schmitt l'opera diventa quindi più comprensibile alla luce dell'interpretazione in senso storico, considerando cioè come l'accadere storico coevo all'autore possa aver influenzato l'estetizzazione dei fatti, il diventare della storia opera d'arte attraverso una sua irruzione direttamente nella scena; per Benjamin la storia, diventando opera d'arte e rappresentando la condizione della creatura decaduta e in lutto, come detto ampiamente, può ambire al riscatto. Credo quindi che Benjamin, il quale ragiona più intensamente e radicalmente in ottica teologica, spinga la questione più oltre rispetto a Schmitt, o altrimenti più in profondità, prospettando la redenzione della creatura nell'opera d'arte portata sulla scena. A cui bisogna aggiungere, naturalmente, la possibilità della letteratura critica come trattatistica filosofica, attraverso la fondazione di costellazioni ideali (come emerge nella *Vorrede*) che salvando i fenomeni salvano anche la realtà storica sotto il firmamento della bellezza espressa in opere d'arte.

3. *Amleto tra inceppo e destino*

Eppure, se ci basiamo sui dati ermeneutici che ricaviamo dalle letture di Schmitt e Benjamin, ma soprattutto del secondo, l'opera shakespeariana parla in modo molto singolare. Rispetto ai sottogeneri drammatici dell'epoca, l'*Amleto* rappresenta una sorta di *inceppo*. È un vendicatore, ma si vendica a metà; è un eroe tragico, ma muore apparentemente per caso; è un principe, che però non riscatta né la casata né lascia discendenti. Su tutti, è ovviamente la vendetta mutila e abortita a destare più stupore. Tuttavia, adoperando la categoria benjaminiana di destino, ma discostandoci dalla sua interpretazione come dramma cristiano, ci accorgiamo di un possibile ribaltamento. Il destino è non il deterministico nesso causa-effetto, per cui rivelata una profezia (com'è il caso esemplare di Edipo) è giocoforza che essa si avveri con la sventura che ricade sull'eroe spiando la sua colpa.

Seguita allora Benjamin: «Nucleo del pensiero del destino è piuttosto la convinzione che sia la colpa, che in questo contesto è sempre colpa creaturale – in termini cristiani: peccato originale –, e non una mancanza etica di chi agisce, a innescare, con la sua manifestazione anche fugace, la causalità, come strumento degli eventi fatali nel loro inarrestabile svolgimento. Il destino è l'entelechia del divenire nel

campo magnetico della colpa»³⁵. Il destino, così inteso, va incontro alla morte, al sacrificio che espia e riscatta, nel modo in cui si è visto in merito all'equipollenza della maestà di Cristo con quella del sovrano temporale. La colpa è quindi intrinseca, è ciò che ha la creatura in potenza, la sua *dynamis*, che facendo compiere il suo destino lo conduce alla morte. Questa *dynamis* è la forza del tragico. Se Amleto ha quindi questa colpa, *era destino*, in qualunque modo lo facesse, che morisse. Il fragore del suo destino è maggiore rispetto agli altri umani, nonché al resto inanimato delle creature, poiché amplificato dalla sua regalità, che lo inabissa ancor più degli altri nella miseria della condizione creaturale³⁶. La visione del padre assassinato, inoltre, venuto a investire Amleto del compito di vendicarlo è rispetto a questo punto assolutamente accessorio. Come Ricorda Benjamin: «Dell'accessorio, la forma compiuta del dramma del destino non può fare a meno. Solo dopo vengono in esso i sogni, le apparizioni di spiriti, gli eventi terrificanti del finale, tutti già appartenenti al repertorio obbligato della sua forma base, il dramma barocco»³⁷. Per quanto riguarda *Amleto*, Benjamin precisa che si tratta allo stesso tempo di «filosofia di Wittemberg e rivolta contro di essa»³⁸. Svalutato dalla concezione protestante per cui ogni azione nell'ordine profano è priva di senso, l'eroe shakespeariano, paludato nella colpa e governato dalla condizione creaturale, risponde a un destino forzato come pre-destinazione con un rigurgito d'azione volutamente decretata. L'eroe del dramma scava in se stesso e nell'abissale sconvolgimento del protestantesimo e vi insorge. Più precisamente: «Contro questa situazione insorge però la vita stessa. Essa avverte profondamente di non essere lì per farsi semplicemente svalutare dalla fede. Inorridisce profondamente al pensiero che l'intera esistenza possa svolgersi in questo modo. Ed è profondamente sconvolta al pensiero

³⁵ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., pp. 186-187.

³⁶ A questo proposito è illuminante il punto di vista di Bruno Moroncini: «Benjamin vede nel teatro la scrittura che espone la verità del tempo. È il teatro ad essere il discorso allegorico, la forma generale dell'allegoria; in questo senso il *Trauerspiel* mette in scena anche l'illusione del moderno di essere rappresentazione di un soggetto: il sovrano rappresenta (*repräsentiert*) la storia; come soggetto egli rappresenta tutte le creature. Ma ciò che la morte mette in scena è che egli era soltanto il luogotenente di Dio e suo compito mostrare nella rovina cadaverica la sua istanza di rappresentazione. La scrittura allegorica sorpassa il campo della rappresentazione: traduce il soggetto della rappresentazione in oggetto e l'oggetto rappresentato in figura», in Id., *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Guida, Napoli 1984, p. 403. In ogni caso, per quanto riguarda la miseria dello stato creaturale, basti rammentare il celebre monologo del terzo atto in cui Amleto elenca, per così dire, i mali che funestano la vita.

³⁷ W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 191.

³⁸ Ivi, p. 197.

della morte. Il lutto è quell'atteggiamento per cui il sentimento rianima il mondo svuotato nella forma di una maschera, per attingere un enigmatico compiacimento alla sua vista»³⁹. Colui che sprofonda in questo mondo di macerie e svuotato di qualunque senso, percependo la tristezza sia di sé che del mondo, è il malinconico, colui che si pone armonicamente con il mondo ma che dall'abisso riemerge con la volontà di azione. «Il principe», dice Benjamin, «è il paradigma del malinconico»⁴⁰, e proprio tale è Amleto. In lui Benjamin vede la trasformazione del motivo dell'azione del principe in fede cristiana, nell'accettazione ineluttabile della Provvidenza. «Lo sprofondamento malinconico si trasforma in fede cristiana»⁴¹ e solo in essa la malinconia trova riscatto.

In termini secolari, possiamo dire comunque, discostandoci da Benjamin, che se la condizione creaturale è tale anche senza fede, Amleto, nella sua volontà di sapere, nel suo desiderio di azione, nel dubbio malinconico che lo intride, è la rappresentazione del destino umano come inceppo che in quanto tale si scopre come colpa, ma che nell'accettazione finale della morte, oltre ogni confessione, trova il più pieno concetto del suo riscatto.

Portato sulla scena, *Amleto*, incarnazione storica e massimo rappresentante della creatura, proprio in quanto re-personaggio esprime la condizione umana, ne manifesta lo strazio, l'indecisione, la tristezza e il lamento, e pur non portando a compimento tutte le prescrizioni che si addicono al suo ruolo (vendicatore, compianto, eroe storico/tragico) salva la creatura esemplandola sul palcoscenico, al punto da poter esclamare, alla fine della recita della vita, che «the rest is silence»⁴². Quel silenzio che, per quanto è consentito alla creatura nel vicendevole movimento della riflessione tra sprofondamento ed elevazione, è stato redento nella parola recitata a teatro.

³⁹ Ivi, p. 198. Su tristezza, lutto e silenzio (come si dirà l'ultima parola pronunciata da Amleto prima di morire), rinvio al saggio giovanile di Benjamin *Sulla in generale e sulla lingua dell'uomo* (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., in cui, qui a p. 68, il filosofo scrive: «Vive, in ogni tristezza, la più profonda tendenza al silenzio e questo è infinitamente di più che incapacità o malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile». Com'è noto, Benjamin ricopierà quasi *ipsis verbis* affermazioni di questo saggio nell'*Ursprung*. Su questo saggio basti il rinvio a T. Tagliacozzo (a cura di), *Walter Benjamin, Gershom Scholem e il linguaggio*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

⁴⁰ Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, cit., p. 201.

⁴¹ Ivi, p. 217.

⁴² W. Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 298.