

Introduzione

Lo studio di un'opera letteraria nell'ambito di una riflessione di filosofia politica deve essere giustificato. Non è nello scopo di questo lavoro seguire un'impostazione di critica letteraria e neppure tentare una ricostruzione storico-critica dell'opera shakespeariana. Il compito che mi sono data corrisponde ad una specifica scelta ermeneutica che può essere sintetizzata con le parole di Benjamin secondo cui il lavoro di chi interpreta è quello di far

«saltar fuori una certa epoca dal corso omogeneo della storia; [...] una certa vita dalla sua epoca, una certa opera dal corpus delle opere di un autore. Il profitto del suo procedere consiste nel fatto che *in un'opera* è custodita e conservata tutta l'opera, *nell'opera* l'intera epoca e *nell'epoca* l'intero corso della storia»¹.

L'ipotesi che mi propongo di seguire è quindi, rafforzando il significato storico dell'affermazione di Benjamin, quella di considerare l'opera di Shakespeare, *Amleto*, come significativa dell'epoca di cui tale opera è figlia, cioè l'epoca moderna. Si tratta, ovviamente, di un'ipotesi. Annunciarla ha il solo scopo di esplicitare il punto di vista metodologico e la chiave interpretativa generale di questo tentativo di un'ermeneutica politica di *Amleto*. Sarebbe tuttavia errato ritenere che essa sia il mero frutto di una riflessione personale, intimistica e arbitraria; il percorso tracciato segue piuttosto tre filoni ermeneutici: l'interpretazione fisiognomica o storico-figurale, suggerita dal politologo Rudolf Kassner nel saggio qui presentato in traduzione²; l'interpretazione archetipica di Giorgio de Santilla-

¹ Cfr. W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, XVII tesi, Biblioteca Einaudi, Torino, 1997, p. 53.

² Liberamente tradotto da R. KASSNER, *Faust und der Barockmensch*, in ID., *Sämtliche Werke*, Neske Verlag, Pfullingen, 1986, VIII Band, pp. 63-93.

na, sul mito di Amleto come invariante culturale costitutiva della dimensione politica; l'interpretazione "fedele" del dramma shakespeariano, che Carl Schmitt analizza dal punto di vista storico e politologico.

Rudolf Kassner (Groß-Pawlowitz, Moravia 1873 – Sierre, Svizzera 1959), saggista e filosofo della cultura di nazionalità austriaca, fu intellettuale poliedrico che si formò grazie alla frequentazione e all'influenza di personalità rilevanti per la temperie culturale e spirituale della sua epoca. Fra i tanti, basti qui citare i legami di amicizia e i rapporti di collaborazione intrattenuti con Rainer Maria Rilke, Sören Kierkegaard, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, Friedrich Dürrenmat, Elias Canetti, György Lukács e – il più importante per il lavoro qui presentato – Carl Schmitt³. Kassner si contraddistinse come studioso complesso, cui si deve la stesura di saggi, dialoghi, racconti, considerazioni storico-culturali e trattati, rivolti a molteplici aspetti dello spirito. Si occupò di mistica, di religione, di filosofia, di arte e di scienza, scrivendo opere importanti, fra le quali ricordiamo: *“Die Mystik, die Künstler und das Leben (La Mistica, gli Artisti e la Vita)”* (1900), *“Die Elemente der menschlichen Größe (Gli elementi della grandezza umana)”* (1911), *“Zahl und Gesicht (Numero e viso)”* (1919), *“Die Grundlagen der Physiognomik. Von der Signatur der Dinge (I fondamenti della fisiognomica. Il carattere delle cose)”* (1922), *“Die Verwandlung (La Metamorfosi)”* (1925), *“Narziß oder Mythos und Einbildungskraft (Narciso o mito e capacità immaginativa)”* (1928), *“Der Gottmensch (Il dio-uomo)”* (1938), *“Die Geburt Christi (La nascita di Cristo)”* (1951), *“Das inwendige Reich (Il regno interiore)”* (1953), *“Der goldene Drachen (Il dragone d'oro)”* (1957).

Tra i molti suoi interessi, Rudolf Kassner spicca come interprete della politicità, soprattutto di quei caratteri del politico che evidenziano un legame fra teoria politica e religione. Tuttavia «Kassner

³ Schmitt cita Kassner a più riprese e di particolare interesse sono le osservazioni sul testo oggetto della presente disamina contenute in C. SCHMITT, *Glossario*, Giuffè, Milano, 2001, 12.11.47, pp. 57-58.

non conobbe mai il successo. La sua è una presenza nascosta nella letteratura tedesca ed europea del Novecento, difficile da decifrare e riscoprire», scrive Aldo Venturelli nel saggio d'introduzione ad un'antologia di scritti kassneriani⁴. Eppure la sua personalità enigmatica e abissale attira lo studioso incuriosito dalla temperie culturale tedesca della prima metà del secolo scorso, non meno di quanto attirò i celebri amici, dei quali conquistò l'ammirazione. «È probabile che questo iato tra il fascino di una comunicazione orale e la difficoltà di lettura di un testo scritto (...) possa in parte spiegare le difficoltà della *Kassner-Rezeption*», suggerisce Venturelli⁵.

Per tentare di penetrare le ragioni di tale mistero, riportiamo alcune osservazioni che Rilke dedica all'amico insieme all'*Ottava* delle *Elegie duinesi*. Essa si sofferma sul cordoglio per la condizione umana, in natura l'unica soggetta a vivere «in un continuo prendere congedo»⁶. Il poeta distingue nel seguente modo la condizione umana rispetto alla natura:

«Noi non abbiamo mai, neppure un giorno / lo spazio puro innanzi,
nel quale in infinito / si dischiudono i fiori. È sempre mondo / e mai non-
luogo senza non: il puro, / incustodito, che si respira, / si *sa* infinitamente
e non si brama»⁷.

Lo sguardo dell'uomo “è sempre mondo” perché circoscrive un ambito, lo elabora e lo definisce per appropriarsene, estromettendolo da ciò che pertiene all'infinitezza naturale. L'uomo non può avere “lo spazio puro innanzi”, giacché introietta il mondo e vi getta sopra uno sguardo *interiore*.

Nel *Commento* di Andreina Lavagetto all'*Ottava duinese* si legge che «l'uomo è sempre nell'atteggiamento di chi prende congedo», di chi si distanzia dalla naturalezza «incustodita della libertà

⁴ R. KASSNER, *La visione e il suo doppio*, Artemide, Roma, 2003, p. 7.

⁵ *Ibidem*.

⁶ R.M. RILKE, *Elegie duinesi*, in *Poesie 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino, 2000, *Ottava elegia*, p. 319.

⁷ *Ivi*, p. 317.

assoluta»⁸; la natura non si sa e dunque non è problema a se stessa, mentre l'uomo vive il dramma di essere consapevole della vita e della morte.

In natura si vive nello spazio indistinto, ciclico e senza tempo; ad esso si oppone la cultura umana, che non vive luoghi ma 'mondi' costruiti nella dimensione temporale e individuale. L'uomo crea il proprio ambito vitale, si dà un orizzonte e crea prospettive che non sono più ancorate ai cicli naturali ma li dominano strategicamente. L'individualismo kassneriano si muove alla ricerca degli aspetti originari di tale distinzione, che sono precipuamente antroposofici, come si evince dal seguente brano tratto dal *Commento* della Lavagetto:

«Destino dell'uomo è (...) di occupare una posizione frontale rispetto alla creazione (...), escluso da uno spazio senza orizzonte e senza prospettiva in cui gli eventi dell'essere hanno la cadenza infallibile della natura»⁹.

Nel gettare uno sguardo sull'«inseparabilità di morte e di vita»¹⁰, si precisa l'estraneità della creatura umana rispetto alla naturale immediatezza dell'animale. Il distacco dalla specificità ambientale decreta quella cesura che Max Scheler designa nei termini di «apertura dell'uomo al mondo»¹¹ come il tratto strutturale della natura umana.

Per Kassner l'«apertura» umana è il tratto manifesto nel volto in cui si trova enunciata, in nuce, la fondamentale questione antroposofica. Essa è preminentemente una questione di forma, di relazio-

⁸ A. LAVAGETTO (a cura di), *Commento*, in R.M. RILKE, *Poesie 1907-1926*, cit., p. 683.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Questa concezione pervade la poetica di Rilke ed è specificamente attribuibile all'influenza che Kassner esercitò su di lui, come si evince, ancora una volta, dal *Commento* della Lavagetto, cit., p. 685.

¹¹ M. SCHELER, *La posizione dell'uomo nel cosmo*, Franco Angeli, Milano, 2004, p. 144.

ne fra articolazione delle forme naturali e fisionomia spirituale¹². L'“apertura dell'uomo al mondo” si gioca, dal punto di vista fisiognomico, sulla concordanza fra alcuni caratteri e la loro espressione come manifestazione dello spirito che, nell'individuo, indica quello della comunità e, in essa, lo spirito di un'epoca.

Nel volto di Amleto – prima figura letteraria presa in considerazione da Kassner nel saggio dal titolo *Faust und der Barockmensch*, qui proposto in versione italiana – è compresa la compagine barocca del suo tempo, la «maschera culturale» – asserisce Kassner – l'orpello che nasconde l'aspetto magico-sacrale del rapporto dell'uomo con il mondo. Esso era invece palese nella facciata delle piramidi egizie, con i loro «rapporti numerici» in cui «tutta la scienza del cielo e della terra (...) appare fermata e fissata»¹³.

Ma è nel XIX secolo – che Kassner definisce “spirituale” per eccellenza – vale a dire nel “carattere faustiano”, che si svela il vincolo sacro intrattenuto con la natura dall'uomo “artefice del proprio destino”. Nel carattere e nel secolo si palesa la tensione drammatica dell'individuo che assolutizza le molteplici passioni dell'uomo barocco nell'unica passione per la Natura, fonte di energia, di volontà di potenza.

Dall'idea goethiana del teatro storico e nazionale,

«che rappresenta non tanto singole grandi azioni di singoli grandi eroi, quanto il “caratteristico” di una nazione e di un'epoca, il loro particolare spirito e “colore”»¹⁴,

Kassner trae l'ipotesi che gli serve a delineare l'arco storico-politico dell'Europa moderna attraverso figure letterarie paradigmatiche di un carattere nazionale, impronte di un'epoca, emblemi del «progresso nello spirito assoluto»¹⁵.

¹² Per una disamina della questione fisiognomica concepita in questa accezione di significato cfr. G. GURISATTI, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet Studio, Macerata, 2006.

¹³ L'espressione si trova tradotta a p. 94.

¹⁴ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1964, vol. II, p. 345.

¹⁵ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Lezioni di filosofia della storia*, 1837.

L'ermeneutica di Kassner, che questo lavoro tenta di esplicitare, è incentrata sull'opinione espressa da Goethe in occasione della sua celeberrima orazione in onore di Shakespeare¹⁶, in cui il poeta tedesco lascia emergere il punto di contatto o di confronto fra le due figure di Amleto e di Faust. Goethe attribuisce al genio di Shakespeare la capacità di individuare quel "punto nascosto"

«in cui "la volontà individuale collide col corso necessario della storia" e si rivela volontà illusoria, volontà in realtà determinata da una superiore necessità insita nella storia stessa»¹⁷.

Secondo tale opinione Amleto si dibatte inutilmente contro il proprio destino, mentre Faust lo accetta e gli dà pienamente corso. Il "nesso segreto" che, secondo il giudizio goethiano, accomuna tutte le opere di Shakespeare riguarda «la particolarità del nostro Io, la pretesa libertà del nostro volere» che «si scontra col necessario andamento del tutto»¹⁸.

Ma sarebbe bene avvertire il lettore dell'esistenza di un *arcnum* di fronte allo svelarsi di questo "segreto", giacché

«con tale interpretazione Goethe tende non tanto a giustificare la fatalità storica, quanto a scoprire anche in Shakespeare la propria concezione dell'Uno-Tutto»¹⁹.

¹⁶ Cfr. J.W. VON GOETHE, *Zum Shakespeare-Tag (Per il compleanno di Shakespeare)*, celebrazione del grande drammaturgo inglese che il giovane Goethe tenne nel 1771 per i suoi amici nella casa paterna di Francoforte (per la versione italiana cfr. L. MAZZUCCHETTI (a cura di), *Goethe opere*, Sansoni, Firenze, 1963, pp. 545-548).

¹⁷ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 345.

¹⁸ L. MAZZUCCHETTI (a cura di), *Goethe opere*, cit., p. 547.

¹⁹ *Ibidem*. Goethe deve a Leibniz e a Herder l'accoglimento della mistica dell'Uno-Tutto; in essa si evince già il principio faustiano del «dinamismo insito nella concezione della monade che tende a conservarsi nel suo essere, ma è anche un Proteo in eterna metamorfosi e, seppure non è, presa in sé, il mondo, ha in sé la possibilità, l'oscuro impulso di diventare un mondo, di creare un mondo» (L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 85; cfr. anche G.W. VON LEIBNIZ, *Monadologie. Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, 1720-21; trad. it. ID., *Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*, Rusconi, Milano, 1997, §§ 13 e 14).

il principio divino e dinamico insito nella concezione armonica della natura, che la filosofia di Leibniz – cui Goethe sovente si richiama – considera il motore della storia e dell’“appercezione” di sé o dell’autocoscienza.

Alcuni anni dopo il discorso su Shakespeare il poeta tedesco chiarisce quest’affermazione alludendo al conflitto delle forze che sempre si incontrano nell’opera del drammaturgo inglese: nel dramma umano volontà e dovere hanno pari peso, ma è sempre la prima a soccombere²⁰. Goethe allude cioè alla capacità di Shakespeare di creare personaggi ‘attivi’ dalla forza incontenibile posta al servizio degli altri, eroi capaci di donarsi con «consapevole, ferma e rude virilità»²¹. L’eroe cui vuol dar vita è dunque un *Kraftkerl*,

«un “uomo che scoppia di salute e di forza”, “tutto d’un pezzo”, un omaccione nel quale “l’inviolata integrità psicofisica, la perfetta e vigorosa armonia di tutte le energie del corpo e dell’anima costituiscono l’elemento essenziale nel culto del genio” ovvero di “quell’umanesimo tanto spesso inumano” che è caratteristico “nella prima generazione dell’età goethiana”»²².

Ma il senso di inferiorità dolorosamente sofferto dal giovane Stürmer, che si sente ancora incapace di immaginare grandi tragedie i cui personaggi fossero veramente animati dalla vitale generosità dei personaggi shakespeariani, lo induce a rivaleggiare mimeticamente con il proprio modello²³.

²⁰ Cfr. J.W. VON GOETHE, *Scritti sull’arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 201.

²¹ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 345.

²² *Ivi*, p. 346.

²³ La teoria mimetica del desiderio e della rivalità metafisica fra soggetti che si contendono una posizione di prestigio è stata ampiamente esplicitata nelle opere di due importanti filosofi e antropologi del nostro tempo. Di particolare interesse a riguardo è lo studio di analogie e differenze fra le posizioni che René Girard e Giuseppe Fornari tengono nelle rispettive opere: R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 2002 e G. FORNARI, *Filosofia di passione*, Transeuropa, Massa, 2006.

Il *Wilhelm Meister* è il frutto dichiarato di tale competizione, il personaggio che Goethe oppone ad *Amleto*, il più complesso dei personaggi di Shakespeare. Lo stesso Wilhelm dice in una battuta qual è l'interpretazione goethiana su Amleto, sul problema del conflitto fra volontà e dovere:

«Una grande azione imposta ad un'anima che non ne è all'altezza. Mi pare che tutta la tragedia sia stata scritta con questo intento. Un germoglio di quercia viene piantato in un vaso prezioso, deciso ad albergare nel suo grembo soltanto fiori delicati; le radici si allargano, il vaso va in pezzi»²⁴.

Per il Goethe maturo la forza di Amleto, l'accettazione tragica del proprio destino, ora non è 'attiva', in quanto il principe di Danimarca manca della virile capacità di vincere le avversità, pecca di vitalità nell'abbandonarsi ad una nobile inettitudine. L'ammirevole virtù che l'autore del *Faust* mira in un primo tempo ad emulare ispirandosi all'*Amleto*, lascia ben presto il posto all'idea di "genialità", di "giovanile ardore" dell'eroe stürmeriano, che si attua nel rifiuto dei limiti umani²⁵.

Mittner ci avverte però che il culto del genio, dell'individuo di potenza vitale smisurata, è associato al culto di una "forza elementare" di cui il poeta-*viandante* – come Goethe si autodefinisce – cerca risolutamente l'esperienza, la protezione e la guida:

«il sentimento goethiano della genialità nasce soprattutto da un'esperienza personalissima, vissuta con irrefrenabile passionalità, dall'esperienza del demoniaco scoperto ad un tempo in sé e nella natura. (...) Durante le frequenti peregrinazioni fra Francoforte e Darmstadt (1772) nacque nella sua anima la figura concretissima e pur quasi mitizzata del viandante che in mezzo allo scatenarsi degli elementi avverte sopra il proprio capo la presenza misteriosa – terrificante talora, più spesso beatificante – di un genio, del proprio genio, che lo incoraggia, lo protegge e

²⁴ J.W. VON GOETHE, *Wilhelm Meister Lehrjahre*, 1795/96; trad. it. ID., *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, a cura di Anita Rho-Emilio Castellani, Adelphi, Milano, 2006, p. 216.

²⁵ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 390.

forse lo guida. *Goethe viandante non è ancora sicuro di essere un genio; è sicuro di avere un genio*»²⁶.

Nel dinamismo di Faust (contrapposto alla staticità di Amleto) troviamo la ragione del suo accompagnarsi a Mefistofele, l'accettazione del diavolo vicino a sé fino alla morte. Faust-Goethe decide di accogliere nell'esperienza puramente individuale e immanente la divinità che tutto ingloba; decide di vivere nella spiritualità terrena dell'Uno-Tutto l'abominevole voluttà del *mysterium iniquitatis*.

«Mefistofele è dunque presentato come l'altro io, l'anima nera, il genio malefico di Faust, o più esattamente come il genio malefico di quel Goethe che si riconosceva in Faust»²⁷.

Ma Faust non è meno inconcludente di Amleto, il suo non è un autentico dramma umano e dunque resta un dramma che non ha nulla di 'politico', giacché "vuole l'illimitato", il "preternaturale", e resta frustrato, incapace com'è di agire nella realtà, ove a sortire effetti sono le azioni che accettano i limiti imposti dalla natura. Egli non è dunque più libero e pragmatico del suo antagonista inglese, perché per agire nel mondo e scardinarne i limiti sente di avere bisogno di una forza estranea ad esso, la magia. Essa è, tuttavia, la forza che lo irretisce e di nuovo lo vincola al "bagno aurorale", alla rigenerazione nel sangue innocente, com'è il caso dell'episodio di Filemone e Bauci – gli anziani contadini legati alla terra e

²⁶ *Ivi*, p. 353. A tal proposito è interessante rilevare l'opinione del Mittner sulle influenze dell'età goethiana: «Più che le fonti esteriori, pur tanto importanti dello "Sturm und Drang", dobbiamo rilevare un fatto psicologico ed artistico che si svolse con assoluta, elementare immediatezza nell'anima di Goethe e con eguale immediatezza fu espresso di getto in alcune improvvisazioni d'incomparabile originalità e potenza. La sostanza genuina dello "Sturm und Drang" goethiano è nei grandi momenti di ebbrezza lirica, in cui egli sperimenta il demoniaco delle forze della natura ed il demoniaco che sente fremere nella propria anima; (...) sperimenta la loro sostanziale identità, realizzando con ciò un nuovo sentimento dell'Uno-Tutto, in cui il genio e la natura diventano una cosa sola» (*ibidem*).

²⁷ *Ivi*, p. 391.

alla natura – che vengono tolti di mezzo perché intralciano il suo sogno di onnipotenza²⁸.

Lo scacco di Faust si consuma dunque nell'asservimento allo Spirito della Terra, il cattivo genio che gli pone al fianco o, per meglio dire, gli "in-pone" un «compagno d'infamie» come Mefistofele. Lo spirito evocato da Faust pronuncia proprio a suo riguardo – e per la prima volta – l'espressione "Übermensch", sebbene qui essa si colori di «scherno e sprezzo»²⁹, in un'accezione del tutto diversa da quella che ispirerà il pensiero di Nietzsche.

Com'è noto *Amleto* è una tragedia della vendetta per la cui stesura Shakespeare si ispirò all'*Edda* in prosa del poeta, storico e mitografo Snorri Sturluson, la saga norrena comune a tutti i popoli che si affacciano sul Mare del Nord, compresi fra l'Islanda, la Gran Bretagna, la Penisola Scandinava, lo Jutland e la Germania. La saga, studiata e comparata con molti altri miti cosmogonici dallo storico della scienza Giorgio de Santillana a dalla sua collaboratrice Hertha von Dechend, etnologa e allieva di Leo Frobenius, individua nell'eroe *Amloði* il prototipo mitico del principe di Danimarca. Le vicende mitiche narrano di un'antica divinità cosmogonica, padrona delle ere della civiltà umana, dominate attraverso l'uso di una macina cosmica distributrice di pace e ordine, poi corrotta in strumento sacrificale.

In realtà il personaggio norreno e quello shakespeariano differiscono non poco nel carattere, sebbene entrambi si fingano pazzi per sfuggire a un crudele destino e tramino vendetta contro l'usurpatore. Mentre però il primo resta in sé integro, giacché finge una follia meramente funzionale al suo scopo, il secondo presenta la scissione dell'individuo moderno, in quanto presenta i tratti drammatici della personalità perseguitata.

²⁸ Kassner ne parla – nel testo qui tradotto a p. 88 – indulgendo sulla circostanza attenuante fornita dalla presunta separazione fra la volontà di Faust e quella di Mefistofele.

²⁹ L. MITTNER, *op. cit.*, pp. 384-385.

Dello iato esistenziale fra le due figure, il presente lavoro intende evidenziare non solo la discrepanza sul piano caratterologico, bensì anche il confronto teologico e politico fra due aspetti fondamentali della cultura europea. Essi sono ascrivibili al conflitto di mentalità fra paganesimo e cristianesimo che, sul banco di prova della storia, è sempre giocato su abissali contrapposizioni, rimandi tendenziosi, subdoli infingimenti e reciproci affondi agonali.

I ritorni di Amleto infatti, nel tratteggiare per spunti la scenografia del dramma fra uomo e mondo, rimette all'allegorico ballo in maschera delle tipologie fisiognomico-storiche il compito di rintracciare il fenomeno carsico che ora intreccia, ora dipana, vicende e modalità ordinarie della specie simbolica.

In particolare una disamina degli orientamenti spirituali che hanno sostenuto la nascita del pensiero trascendente, e ne hanno caratterizzato i lineamenti, ci aiuta a comprendere come in realtà ci occupiamo di due feconde opposizioni culturali. L'orientamento *sciamanico* e quello *mistico* – individuati grazie agli studi antropologici di Leo Frobenius³⁰ e sostenuti dall'ermenutica caratterologica di Ludwig Klages³¹ – vanno attentamente rivalutati, in quanto lasciano emergere un'illuminante scoperta. Essa ci rende cioè concretamente edotti sui nuclei germinali delle mentalità in gioco e consente una sorta di scorcio panoramico sulle circostanze storiche e geopolitiche che li hanno posti in essere.

Valutare le forze in campo da un punto di vista filosofico-politico, serve a ragionare sull'esistenza di una questione fondamentale nello sviluppo ontologico umano, un nodo imprescindibile che

³⁰ Una lettura etnologica che esplicita il concetto di "paideuma" nella formazione spirituale di ogni popolo e della relativa, naturale "commozione", che il senso del divino sviluppa di fronte allo spettacolo della natura è esplicitato – insieme ai rimandi storico-geografici del suo nascere e delle successive migrazioni – nell'opera di L. FROBENIUS, *Storia della civiltà africana*, Adelphi, Milano, 2013.

³¹ La comprensione sulla nascita del pensiero trascendente e sulla relazione fra uomo e mondo è affrontata attraverso la considerazione del carattere e della mentalità degli antichi popoli pelasgici da L. KLAGES, *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2005.

può dipanarsi in direzioni diverse, e quindi è passibile di determinare le decisioni politiche.

Un nodo che assume l'urgenza di una battaglia epocale, provoca disarmonia, rischia di condurre a esiti catastrofici, giacché l'opposizione tuttora vigente riguarda sempre più il nostro modo di stare al mondo. Ed è nuovamente un rimando storico-letterario a sollecitare l'attuale riflessione sugli orientamenti esistenziali e politici in gioco. Le vicende cosmogoniche del nordico *Amlødi* sono riproposte, sotto mentite spoglie, nella sua odierna trasposizione romanziata, a cura di un autore contemporaneo: Giuseppe Occhiato. Nell'opera fiume intitolata *Oga Magoga* e nel suo prosieguo *L'ultima erranza*, l'autore narra le gesta di un eroe epigonale, chiave di volta nell'intreccio pagano-cristiano della storia.

Lo comprendiamo grazie agli indizi che tale autore sparge fra i suoi due corposi romanzi, tanto da far sì che essi costituiscano l'*unicum* in più atti di un paradigmatico dramma del destino. In realtà l'opera si presenta quale compendio delle credenze sciamaniche e mistiche che la modernità è stata in grado di assorbire; credenze che si sono stratificate nel retaggio popolare greco-normanno ed ebraico-cristiano del meridione d'Italia. L'ambientazione dell'opera di Occhiato è calata nella sua regione d'origine, fino a un cinquantennio fa terra defilata dai circuiti delle innovazioni culturali, rimasta perciò a lungo schiva, refrattaria al cambiamento di costumi, tradizioni e mentalità che invece investiva, nello stesso periodo, la quasi totalità delle altre regioni europee. La Calabria racchiude, oltre la prima metà del XX secolo, gli arcaicismi giuridici e religiosi dell'epoca antica e medievale, fondamentalmente frutto del sincretismo fra la cultura magno-greca e quella normanna.

Da un punto di vista antropologico, l'aspetto sorprendente di questo racconto è il possibile accostamento fra il carattere del protagonista e quello dell'antico eroe cosmogonico; a uno sguardo storico-fisiognomico invece, spicca la somiglianza con i tormentosi connotati psicologici dell'«indeciso» personaggio del dramma shakespeariano.

Sebbene questo lavoro non intenda addentrarsi fra le questioni che interessarono il movimento psicanalitico, le teorie sul «dramma

del desiderio”, elaborate da Freud³² e Lacan³³, sono presenti a chi scrive e costituiscono i capisaldi dai quali si dipana il confronto fra le figure dell’Amloði mitico e del moderno *Hamlet*, per soffermarsi sull’interpretazione che di Amleto suggeriscono la teoria del *desiderio mimetico* di René Girard³⁴ e le osservazioni storico-politiche di Carl Schmitt³⁵.

L’analisi freudiana sul desiderio edipico di Amleto ce lo presenta frustrato dal modello omicida e incestuoso costituito dallo zio Claudio. Tale frustrazione produce gli effetti psicotici che traspaiono nella forma dei ragionamenti alterati e dell’inclinazione allo stallo operativo. L’interpretazione lacaniana accoglie i presupposti freudiani, per metterne però in discussione il centro di focalizzazione. Esso si sposta dal desiderio edipico *per* la madre, allo scacco morale dovuto alla scoperta del desiderio fallico *della* madre. Si produce così, per il principe di Danimarca, la vertigine del desiderio i cui esiti si riverberano sulla condotta incerta che egli adotta nel perseguire la scelta di vendetta.

La considerazione girardiana che il ruolo del desiderio, mimetico e “secondo l’altro”, gioca nella struttura del dramma della vendetta, ben si attaglia, invece, all’ipotesi di un’intenzione polemica del drammaturgo inglese nei confronti del genere in questione. Tale interpretazione ci presenta Shakespeare nell’elaborazione di una personale concezione del meccanismo antropologico della vendetta e della frustra riepilogazione teatrale fattane durante il XVI secolo. Essa si accosta alle ipotesi storiche sull’esistenza del «tabù della

³² Cfr. S. FREUD, *Interpretazione dei sogni*, in ID., *Opere di Sigmund Freud (OSF)*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p. 167 e p. 246; ID., *Totem e tabù*, in ID., *op. cit.*, vol. VII, p. 90; ID., *Il Mosè di Michelangelo*, vol. VII, p. 300; ID., *Autobiografia*, vol. X, p. 130; ID., *Dostoevskij e il parricidio*, vol. X, p. 532-533; ID., *Compendio di psicanalisi*, vol. XI, p. 619; ID., *Personaggi psicopatici sulla scena*, vol. V, p. 231.

³³ Cfr. J. LACAN, *Seminario VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, Einaudi, Torino, 2016.

³⁴ Cfr. R. GIRARD, *La pigra vendetta di Amleto*, in ID., *Shakespeare. Il teatro dell’invidia*, Adelphi, Milano, 2002, pp. 432-462.

³⁵ Cfr. C. SCHMITT, *Amleto o Ecuba. L’irrompere del tempo nel gioco del dramma*, il Mulino, Bologna, 1983 (2012).

regina» e sulla conseguente «deviazione della figura del vendicatore» che, secondo Schmitt, costituiscono i segreti addentellati politici dell'ispirazione shakespeariana ai tempi di re Giacomo I d'Inghilterra. In quest'ottica la melancolia di Amleto rappresenterebbe celando – secondo la tipica struttura manierista dell'opera d'arte, al tempo in voga – il dramma personale e politico di un monarca incapace di dare risoluzione al problema epocale del suo regno in una fase complessa, segnata dalle lotte dinastiche e dalle guerre civili di religione.

Ma il gioco di rimandi tra l'antico Amloði e il moderno Hamlet non si esaurisce osservandolo attraverso il caleidoscopio multidisciplinare dei differenti approcci ermeneutici proposti. Resta inevadibile la domanda sul nucleo fondamentale di questo parallelo, la questione di senso suscitata dal motivo dell'usurpazione violenta. Essa produce la rottura di un ordine rimasto invendicato, e dunque impossibile da ripristinare. D'altro canto può produrre la vendetta realizzata, a prezzo della degradazione e della rottura dei vincoli, la tragedia di cui è emblema la macina del potere rovinata in fondo al mare.

Tanto nell'elaborazione mitica della vicenda cosmogonica, quanto nella stesura del dramma moderno, la vendetta si evidenzia, nella struttura agonale del rapporto fra l'uomo e il suo destino. È l'imprescindibile esposizione al conflitto delle relazioni umane, individuali e sociali. La *débâcle* scaturita dal confronto col destino è la dimensione precipua all'eroe, giacché ne rivela l'intima essenza e costituisce il banco di prova nel definirne il valore umano. D'altronde, per l'eroe, il criterio del *valore* equivale al suo rapporto con l'Altro, poiché è nella dimensione agonale che egli si pensa e può agire nel mondo, ed è in essa che trova lo spunto per elaborare la sua idea di trascendenza. Le azioni che compie e il fine che si prefigge di raggiungere, sono infatti il centro di equilibrio e la tensione volitiva in cui egli trova la misura dell'esistenza, del suo essere uomo nella storia e del suo divinizzarsi nel mito.

Una breve, circospetta sortita nel pensiero romantico di Carlyle, ci rende edotti sulla persistenza del concetto di «consacrazione del valore». È indubitabile che esso riguardi «il vecchio paganesimo