





Margherita Geniale

LA FINZIONE DI AMLETO

OVVERO LA NASCITA DRAMMATICA
DELL'INDIVIDUO MODERNO

Saggio su Kassner politico

in appendice

FAUST E L'UOMO BAROCCO

di Rudolf Kassner

TRANSEUROPA

STUDI E RICERCHE

Nella stessa collana:

1. Emanuela Minuto, *Un orizzonte bianco e desolato*
2. Antonio Tricomi, *In corso d'opera*
3. Maria Grazia Recupero, *Martirio*
4. Pasquale Maria Morabito, *Il silenzio e la rosa*

© 2010 PIER VITTORIO E ASSOCIATI, TRANSEUROPA, MASSA
WWW.TRANSEUROPAEDIZIONI.IT
ISBN 9788875801380

COPERTINA: IDEA, PROGETTO GRAFICO E LETTERING DI FLORIANE POUILLOT

INDICE

<i>Introduzione</i>	7
<i>Ipotesi ermeneutiche su Faust und der Barockmensch</i>	17
Il mito di Amleto: dalla saga nordica all'archetipo culturale	19
Cenni di un possibile confronto caratterologico: l'antropologia filosofica e il paradigma fisiognomico	23
<i>Caratteri dell'individuo moderno in Faust und der Barockmensch di Rudolf Kassner</i>	35
Figure politico-letterarie dell'"arco storico" europeo	37
Amleto, Faust e Zarathustra: segni di morte sul percorso del potere	47
<i>Memoria e potere: l'"individuo sovrano" nella concezione storica nietzschiana</i>	65
Memoria e "volontà di potenza"	67
La "patologia mimetica" del superuomo	75
<i>Faust e l'uomo barocco di Rudolf Kassner (traduzione di Margherita Geniale)</i>	79



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

salta 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 er-

1. Cfr. Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, XVII tesi, Biblioteca Einaudi, Torino, 1997, pag. 53.

rato ritenere che essa sia il mero frutto di una riflessione personale, intimistica e arbitraria; il percorso tracciato segue piuttosto l'interpretazione suggerita dal politologo Rudolf Kassner nel saggio qui presentato in appendice.²

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 Hofmansthal, Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, Friedrich Dürrenmat, Elias Canetti, György Lukács e – il più importante per il lavoro qui presentato – Carl Schmitt.³ 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 l'autore spicca come interprete della politicità, soprattutto di quei caratteri del politico che evidenziano un legame fra teoria politica e religione. Tuttavia «Kassner

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

3. Schmitt cita Kassner a più riprese e di particolare interesse per questo lavoro sono le osservazioni contenute in Carl 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 kassneriani.⁴ 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 Venturelli.⁵

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 pone nel seguente modo la condizione umana rispetto alla natura:

Noi non abbaimo 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'infinita natura. 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 assoluta»;⁸ la natura non si *sa* e dunque non è problema a se stessa,

4. Rudolf Kassner, *La visione e il suo doppio*, Artemide, Roma, 2003, p. 7.

5. *Ibidem*.

6. Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, in *Poesie 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino, 2000, *Ottava elegia*, p. 319.

7. *Ivi*, p. 317.

8. Andreina Lavagetto (a cura di), *Commento*, in Rainer Maria Rilke, *Poesie 1907-1926*, cit., p. 683.

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 questione ontologica fondamentale che si trova enunciata, in nuce, nel volto. Essa è preminentemente una questione di forma, di relazione fra articolazione delle forme naturali e fisionomia spirituale¹². L'«apertura dell'uomo al mondo» si gioca, dal punto di vista fisiognomico, sulla concor-

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. Max Scheler, *La posizione dell'uomo nel cosmo*, Franco Angeli, Milano, 2004, p. 144.

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

danza 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 per la prima volta 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

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 Shakespeare,¹⁶ in cui il poeta

13. L'espressione si trova tradotta qui in appendice a p. 96.

14. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1964, vol. II, p. 345.

15. Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lezioni di filosofia della storia*, 1837.

16. Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Zum Shakespeare-Tag (Per il compleanno di Shakespeare)*, celebrazione del grande drammaturgo inglese che il giovane Goethe

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 *arcanum* 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-Tutto¹⁹

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.

tenne nel 1771 per i suoi amici nella casa paterna di Francoforte (per la versione italiana cfr. Lavinia Mazzucchetti (a cura di), *Goethe opere*, Sansoni, Firenze, 1963, pp. 545-548).

17. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 345.

18. Lavinia 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» (Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 85; cfr. anche Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Monadologie. Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, 1720-21; trad. it. *Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*, Rusconi, Milano, 1997, §§ 13 e 14).

Alcuni anni dopo il discorso su Shakespeare il poeta tedesco chiarisce quest'affermazione alludendo al conflitto delle forze che sempre si incontra nell'opera del drammaturgo inglese: nel dramma umano volontà e dovere hanno pari peso, ma è sempre la prima a soccombere.²⁰ 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 modello.²³

Il *Wilhelm Meister* è il frutto dichiarato di tale competizione, il personaggio che Goethe oppone dichiaratamente ad *Amleto*, il più complesso dei personaggi di Shakespeare. Lo stesso Wilhelm dice con 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'al-

20. Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Stefano Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 201.

21. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 345.

22. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., 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: René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 2002 e Giuseppe Fornari, *Filosofia di passione*, Transeuropa, Massa, 2006.

tezza. 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 umani.²⁵

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

24. Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre, 1795/96*; trad. it. a cura di Anita Rho – Emilio Castellani, *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, Adelphi, Milano, 2006, p. 216.

25. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 390.

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 svolge con assoluta, elementare immediatezza nell'anima di Goethe e con eguale immediatezza fu espresso di getto in alcune improvvisazioni d'incomparabile originalità e potenza.

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. Anzi il suo non è nemmeno un autentico dramma umano e dunque resta un dramma che non ha nulla di "politico", giacché «vuole l'illimitato», il «preternaturale». Resta dunque 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 alla natura – che vengono tolti di mezzo perché intralciano il suo sogno di onnipotenza.²⁸

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

La sostanza genuina dello *Sturm und Drang* goethiano è nei grandi momenti di ebrezza 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.

28. Kassner ne parla – nel testo qui tradotto a p. 85 – indulgendo sulla circostanza attenuante fornita dalla presunta separazione fra la volontà di Faust e quella di Mefistofele.

si colori di «scherno e sprezzo»,²⁹ in un'accezione del tutto diversa da quella che ispirerà il pensiero di Nietzsche.

29. Ladislao Mittner, *op. cit.*, pp. 384-385. Cfr. anche qui la nota n. 193.