



La botte di Diogene /Diogenes' tub

*Collana fondata da / Series established by*  
Erina Siciliani

*Direzione / Editors*

Pasquale Guaragnella

Raffaele Ruggiero

Erina Siciliani

*Comitato scientifico / Editorial board*

Andrea Battistini (Bologna)

Thomas Beebee (Pennsylvania State)

Paulo Butti de Lima (Bari/San Marino)

Emanuele Cutinelli Rendina (Strasbourg)

Marco Dorigatti (Oxford)

Jeanne Gaakeer (Erasmus - Rotterdam)

Alexander Kosenina (Hannover)

Manfred Lentzen (Münster)

Andrew Majeske (John Jay - New York)

Bruno Méniel (Rennes)

Greta Olson (Giessen)

Adriano Prosperi (Normale di Pisa/Accademia dei Lincei)

John Roe (York)

Giovanni Rossi (Verona)

Arbogast Schmitt (Marburg)

Onofrio Vox (Salento - Lecce)

*Responsabile editoriale / Editing*

Simonetta Pensa

‘Turn pre-ordinance  
and first decree  
into the law of children’

Sapienza giuridica nel teatro shakespeariano

a cura di

*Raffaele Ruggiero e Erina Siciliani*



Stampato con il contributo  
dell'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»  
Dipartimento di Lettere, Lingue e Arti.

*Immagine della collana "La botte di Diogene":*  
G.-E.-J. Guilhem de Clermont Lodève, baron de Sainte-Croix,  
*Examen critique des anciens historiens d'Alexandre le Grand.*  
Seconde édition, considérablement augmentée, Paris, Delance et Le Sueur, 1804, in 4°.  
(Ristampa: Paris, Grand - Bachelier, 1810).

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. L'AIDRO (Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere d'Ingegno), via delle Erbe 2, 20121 Milano, potrà concedere una licenza di riproduzione a pagamento per una porzione non superiore a un decimo del presente volume.



ISBN 978-88-8232-954-9

2012 © Edizioni Pensa MultiMedia s.r.l.

Via Arturo Maria Caprioli, 8 - 73100 Lecce - Tel. 0832.230435

Via Cesare Cantù, 25 - 25038 Rovato (BS) - Tel. 030.5310994

info@pensamultimedia.it • www.pensamultimedia.it

- 7 **Introduzione**
- 17 **Raffaele Ruggiero**  
*Sviluppi del sistema di common law:  
dall'omicidio in Cattedrale al Bonham's Case*
- 47 **Angela Trombetta**  
*Diritto e morale nelle corti di common law ed equity.  
Una lotta per la giustizia o per il potere?*
- 93 **Bruno Méniel**  
*Note sur droit et théâtre à la Renaissance: les cas français et anglais*
- 115 **Giuseppina Restivo**  
*Il giudice Amleto*
- 151 **Andrew Majeske**  
*The Transformation of Justice in Renaissance Europe*
- 163 **Alessandra Squeo**  
*«Let the danger light upon your charter»:  
The Myth of Law and Justice in Shakespeare's Venice*
- 191 **Madalina Nicolaescu**  
*Readings of the issue of Rights in 'The Merchant of Venice'.  
A Romanian Perspective*
- 203 **John Roe**  
*The Discovery of Mercy: Shakespeare, the Law and the Human  
in 'The Merchant of Venice' and 'Measure for Measure'*
- 227 **Roberta Linciano**  
*«There is some soul of goodness in things evil».  
Guerra, diritto e morale nell' 'Enrico V' di Shakespeare*
- 253 **Michele Stanco**  
*La giustizia poetica: una premessa teorica, con alcune riflessioni  
sulla commedia shakespeariana*
- 273 **Stefania Rutigliano**

- La legittimità del potere nell' 'Amleto'.*  
*Note alla lettura di Carl Schmitt*
- 287 **Pierpaolo Martino**  
*Trasgressione e attraversamento in 'Romeo and Juliet':  
dal play shakespeareano al cinema di Baz Lubrman*
- 315 **Stefano Bronzini**  
*L'ingiustizia della giustizia. L'immutabile teatro-mondo di Shakespeare*
- 331 **Indice dei nomi**

# LA LEGITTIMITÀ DEL POTERE NELL'AMLETO. NOTE ALLA LETTURA DI CARL SCHMITT

Stefania Rutigliano

Lo studio delle interferenze tra legge e letteratura ha marcato alcune affinità. Le accomunano il linguaggio di una narrazione che si propone come vera<sup>1</sup> e i temi che la letteratura mutua dall'ambito legale. Le stesse competenze giuridiche di molti autori irrobustiscono l'intromissione della legge in ambito letterario: in ciò contano naturalmente anche la capacità mimetica e l'*engagement* della letteratura. Nel saggio *Von der Poesie im Recht* (1816)<sup>2</sup> con l'espressione «auf einem Bette aufgestanden» Jacob Grimm usava la metafora del letto per alludere a una sorta di matrimonio tra legge e letteratura, con l'asimmetria – ovvia vista l'epoca – a favore del marito-legge<sup>3</sup>; interessante è che egli si giustifichi per aver invertito l'ordine consueto di trattazione del tema dichiarando di voler parlare della legge dal punto di vista della poesia. La maggior parte degli studi su *Law and Literature* sono in effetti dominati dalla prospettiva giuridica, segnalando uno sbilanciamento che si avverte anche nelle parole di Derrida<sup>4</sup> quando, a propo-

- 1 Tra i saggi che indagano questo orizzonte di significato si segnala M. Foucault, *La verità e le forme giuridiche*, Napoli, La città del sole, 1994.
- 2 «Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft», II (1816), pp. 25-99.
- 3 C. Künzel, «Aus einem Bette aufgestanden». *Anmerkungen zum 'Verhältnis' zwischen Recht und Literatur*, in G. Hofmann (ed.), *Figures of Law. Studies in the Interference of Law and Literature*, Tübingen, Francke, 2007, pp. 115-131.
- 4 J. Derrida, *Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 49.

sito della decostruzione e le possibilità della giustizia, egli rileva la sfida all'ordine, alla tassonomia e alla logica classificatoria insita nell'associazione di parole e concetti che non appartengono alla stessa categoria. Si tratta certo di un superamento di confini, ma le questioni eterne al centro della letteratura rendono quasi inevitabile non soltanto – come suggerisce Posner<sup>5</sup> – l'assunzione della legge a tema letterario, ma una loro convergenza nel comune interesse alla condizione umana. Non è soltanto nella ripresa esplicita di temi e ambienti giuridici che si può indagare il rapporto sussistente tra il diritto e la letteratura, ma anche rintracciandone modi meno manifesti e tuttavia non meno efficaci, come le forme culturali presenti nella realtà esterna all'opera che individuano elementi trasversali ai domini letterario e giuridico.

*Hamlet* non è uno dei testi canonici degli studi su legge e letteratura, che gli preferiscono *The Merchant of Venice*, per la diretta rappresentazione della legge in alcune sue declinazioni (la discriminazione, la questione giustizia-grazia, le prospettive rinascimentali sull'usura e sulla proprietà, i tribunali), o *Measure for Measure*. Il tema della vendetta presente nella prima parte della tragedia è uno dei motivi che ne consentono sicuramente una lettura 'legale'; ma un perspicace discorso giuridico emerge anche in considerazione di altri elementi solo apparentemente meno pertinenti. Si tratta dell'orientamento politico dell'opera individuato attraverso precisi snodi drammaturgici che incrociano il diritto perché riguardano la legittimità dell'autorità (e la fondazione di un nuovo tipo di stato) in un certo segmento storico. Fondamentale per questa lettura è il saggio di Carl Schmitt *Hamlet oder Eukuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* (1956).

Dal tema della vendetta<sup>6</sup> sviluppato in *Hamlet*, cioè da un cardine dell'esplorazione letteraria in ambito legale, Schmitt fa su-

5 R. Posner, *Law and Literature. A Misunderstood Relation*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1988.

6 Per Posner la vendetta costituisce uno dei più consistenti ambiti di intreccio tra legge e letteratura.



bito scaturire la domanda sulla implicazione della madre nell'omicidio. Una domanda a cui il testo sembra non rispondere, visto che Amleto non segue né la soluzione di uccidere entrambi, l'assassino e la madre (come fa Oreste nella leggenda greca e nella tragedia di Eschilo), né quella dell'*Amleth* della saga nordica (che si allea con la madre per uccidere l'assassino). L'indecifrabilità che la tragedia di Shakespeare mantiene sulla colpevolezza della regina potrebbe essere spiegata riferendola, come fa Schmitt, a un tabù. Gli studiosi negano del tutto la sua complicità o la sostengono fermamente, come Joseph Kohler che in *Shakespeare von dem Forum der Jurisprudenz* (1919) la incolpa di correatà nell'omicidio; o John Dover Wilson che, in *What Happens in Hamlet* (1959), dedica un intero capitolo all'adulterio della regina prima ancora della morte del marito. In particolare i sostenitori della sua colpevolezza fanno riferimento a III, ii, 183-184 e III, iv, 27-30.

Schmitt invece insiste proprio sull'oscurità del testo in proposito. Infatti, delle tre versioni stampate dell'*Amleto* shakespeariano, l'*in-quarto* del 1603, l'*in-quarto* del 1604-05 e l'*in-folio* del 1623, solo l'*in-quarto* del 1603 riporta una scena allusiva alla consapevolezza della madre sui propositi del figlio contro il suo secondo marito; le redazioni successive invece la escludono dalla missione vendicativa, e cioè dal nucleo drammatico dell'opera. Che la colpevolezza della regina, fondamentale sia in relazione al delitto sia alla esecuzione della vendetta, sia di fatto elusa, anziché confutata da un esplicito riconoscimento della sua innocenza, inerisce a un tabù che celerebbe la figura storica della regina di Scozia Maria Stuarda. Lo rivelerebbe la somiglianza dell'azione drammatica alla morte di Henry Lord Darnley, suo marito e padre di Giacomo, e al suo matrimonio nel maggio dello stesso anno 1566 con il conte di Bothwell, l'omicida di suo marito. Visto lo scandalo scatenato intorno a Maria, appoggiata dai cattolici e accusata dalla Scozia protestante, dall'Inghilterra e da tutti i sostenitori della regina Elisabetta, l'*Amleto* di Shakespeare – scritto e rappresentato per la prima volta nel 1600-1603 a Londra – non poteva riferirsi esplicitamente alla responsabilità della regina. Le

circostanze politiche si ripercuotevano sensibilmente sulla vita artistica: basti pensare che la compagnia di Shakespeare, per la sua vicinanza alla cerchia politica del conte di Southampton, sostenitrice del figlio di Maria Stuarda, Giacomo, era stata perseguitata e costretta ad abbandonare la città; ma, riabilitata alla morte di Elisabetta, quando Giacomo salì al trono (1603), la compagnia tornò a recitare a corte, ora come King's men, riacquistando peraltro l'identità giuridica e sociale di cui senza un protettore gli attori erano privi. Le vicende indicate e il culto di Maria Stuarda in cui il re Giacomo visse spiegherebbero dunque la difficoltà di sopporre la colpevolezza della madre nell'*Amleto*.

Ripercorse le trame dell'epoca, Schmitt ne rintraccia l'irruzione nel dramma e con essa la causa del suo andamento confuso e impedito. Una seconda e determinante incursione della storia emergerebbe poi dalla trasformazione del vendicatore in personaggio malinconico. Che il carattere di Amleto sia come sospeso lo affermano in molti, da Keats, secondo il quale Shakespeare aveva lasciato la questione istintivamente irrisolta, a T.S. Eliot, che nel suo saggio sull'*Amleto* parla di una materia di cui il dramma è pieno e che l'autore non ha potuto portare alla luce.

Alla complicazione dell'eroe, che dubita del suo stesso proposito vendicativo, Schmitt attribuisce proprio il successo dell'opera. Amleto è diventato famoso infatti come eroe incerto e insicuro<sup>7</sup>, ben lontano dalla determinazione di un vendicatore e dal tipo di protagonista della saga nordica. Nel terzo atto (III, iv, 111) pronuncia il suo monologo per incitarsi alla vendetta e tutta la prima parte dell'opera, fino appunto alla metà del terzo atto, lo vede organizzare una rappresentazione scenica per convincersi che lo spirito del padre non sia un demone dell'inferno. Caricata di

7 In inserendolo nella esemplificazione della sua tesi sul risentimento causa dell'antisemitismo, Weisberg legge Amleto come personificazione del risentimento, il sentimento – come lo spiegava Nietzsche – del debole per natura verso il forte per natura. R.H. Weisberg, *Il fallimento della parola. Figure della legge nella narrativa moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

una problematicità etica e drammatica, che allunga l'azione e apre uno spazio di vita al personaggio che non vuole essere definito dalla propria sorte e cerca un destino, con il cammino e il futuro in esso implicati, la vendetta innesca la questione giuridica della giustizia. Un argomento quello della giustizia che viene sollevato proprio considerando il contesto storico chiamato in scena.

Nella 'amletizzazione' del vendicatore Schmitt indica infatti una allusione alla figura del sovrano Giacomo I<sup>8</sup>. Anche un altro personaggio storico calca le scene, e questa volta non per allusione, ma per un 'rispecchiamento' della storia nella tragedia: è il conte di Essex. Le sue parole sul patibolo sarebbero riprodotte nelle parole d'addio pronunciate da Orazio alla morte di Amleto (V, ii, 357-358). John Dover Wilson in *The Essential Shakespeare* (1932) indica in Essex l'unico possibile modello, recuperando l'argomento consolidato – Lessing lo aveva trattato nel capitolo 54 della *Hamburgische Dramaturgie* – della rappresentazione del conte nell'*Amleto*; un fatto che per Schmitt è limitato alla seconda parte della tragedia, dopo lo smascheramento dell'omicida, quindi laddove il centro dell'azione non è più la vendetta. Sarebbe l'attualità dell'esecuzione di Essex a spiegare la ripresa di alcuni suoi tratti caratteriali nel personaggio di Amleto, altrimenti modellato sul re Giacomo.

Per dimostrarlo Schmitt si appella alla più incisiva modalità di interferenza storica, accanto alle allusioni e ai rispecchiamenti: le irruzioni, ovvero le partecipazioni della storia all'azione tragica che ne determinano l'articolazione. Decisivi in tal senso appaiono il tabù sulla complicità di Maria Stuarda nell'assassinio del marito e la trasformazione della figura del vendicatore che infatti imprime al dramma di vendetta quel particolare carattere cui Amleto è associato. La maggiore incisività esercitata dall'irruzione più che dal rispecchiamento motiverebbe la più ampia presenza

8 I, 2, 54 si riferirebbe alla sua incoronazione; III, 1, 56 – il celebre monologo 'essere o non essere' – in Q2 tra i motivi che giustificano il suicidio non porta più «*a tyrants reign*», come in Q1, probabilmente per non offendere il sovrano.

di Giacomo rispetto a Essex; del resto – aggiunge Schmitt – le complicazioni del personaggio vendicatore, tanto importanti in un'opera che ruota intorno alla vendetta, si spiegano riferendole a Giacomo e non a Essex.

Figlio di madre cattolica, Giacomo dovette infatti allearsi coi protestanti per non perdere il trono di Scozia e mantenere buoni rapporti con la regina Elisabetta, nemica di sua madre, per ottenere quello di Inghilterra. Non è tuttavia solo la necessità di gestire complessi rapporti politico-religiosi a rafforzare la tesi della trasposizione letteraria di Giacomo, ma anche la *Demonologia* che egli scrisse nel 1597 e che sull'argomento dell'apparizione degli spettri abbraccia la tesi protestante, come fa Shakespeare proprio nell'*Amleto*. Un indizio ulteriore è il principio del diritto divino dei re, difeso da Giacomo come un sacro diritto di sangue e sostenuto da Shakespeare in diverse opere, *Amleto* incluso. Superato nelle sue idee da cattolici e protestanti, da gesuiti, calvinisti e puritani, e soprattutto dagli illuministi, Giacomo sarebbe diventato una caricatura politica che, oltre a non rendergli giustizia, secondo Schmitt ha ostacolato la comprensione del nesso con *Amleto*. Un legame che appare invece più chiaro se si considera quell'epoca di crisi religiosa che con la sua perdita di forme certe fa emergere una problematicità umana di difficile declinazione nell'eroe di un dramma di vendetta. L'effettualità storica è più forte di ogni estetica: così Schmitt, ad esprimere efficacemente la forza della storia che segna l'arte, influenzandola. Nel caso specifico, quel re che nella sua vita era il prodotto di un tempo di contrasti si sarebbe impresso nella mente dell'autore condizionandone l'immaginazione. Non che si voglia intendere la letteratura come una diretta derivazione della sfera storico-politica, perché, in quanto profilo ideale di quel re che Shakespeare aveva sperato di trovare in Giacomo, *Amleto* si libera del personaggio storico di cui sarebbe il ritratto ed entra nella storia come personaggio mitico: in lui prende corpo un moderno mito europeo ed è proprio questo passaggio alla modernità, pur sigillata nella antica forma del mito, che Schmitt recupera nel suo discorso.

Uno dei tratti che rafforzano l'analogia tra l'uomo storico e la figura letteraria, tra Giacomo e Amleto, prova che una circostanza politica, la questione appunto della successione al trono, e soprattutto i termini legali che la definiscono determinano rilevanti conseguenze interpretative.

Il tema della successione impegna diversi momenti del testo – I, ii, 108-109, III, ii, 90-92 e III, ii, 342-344 – addirittura con accenni alla trattativa per un possibile compromesso tra il re Claudio e il principe di Danimarca. Una delle più interessanti riflessioni in materia di successione viene da John Dover Wilson che nel suo *What Happens in Hamlet* vincola il diritto di Amleto al trono alla forma di governo del suo paese, o meglio lega la sostenibilità di quel diritto all'ordinamento giuridico in cui si inserisce e perciò in definitiva chiama in causa il pubblico. Se si considera il caso di una monarchia ereditaria, come l'Inghilterra, infatti Claudio sarà giudicato come usurpatore e in Amleto si vedrà il legittimo erede<sup>9</sup>. Wilson e Schmitt concordano sulla ipotesi che gli spettatori pensassero in termini inglesi alla successione, per cui Amleto risultava il legittimo erede al trono e Claudio l'usurpatore. Considerando invece la monarchia elettiva che governava la Danimarca, con il sovrano nominato non per diritto di sangue ma con una elezione, apparirebbe legale l'incoronazione di Claudio, formalmente corretta a prescindere dalle colpe di cui si è macchiato.

Che legittimo sovrano risulti Amleto o Claudio a seconda del tipo di governo considerato, rispettivamente una monarchia ereditaria o elettiva, restituisce l'importanza della realtà storica esterna alla tragedia, sia sul piano delle forme giuridiche su cui è organizzato lo stato, sia del pubblico che vi assiste; perché è il pubblico, con la sua consapevolezza dei fatti che lo circondano, a

9 Non solo. In lui si scorgerà anche un'ombra di Giacomo. Infatti, la *dying voice*, l'ultima volontà del sovrano nella elezione del nuovo re, unirebbe Giacomo, che ha ricevuto la *dying voice* di Elisabetta, e Amleto, che dà la sua a Fortebraccio (V, ii, 354/55), compiendo una scelta che prima della salita al trono di Giacomo nel 1603 poteva valere come augurio e dopo la sua salita al trono come omaggio.

decifrare le allusioni e a calibrarne il significato in base alla propria esperienza. E il riconoscimento unanime di Amleto come erede usurpato, se parla a favore della confezione inglese dell'opera e del suo pubblico, che riportava la storia rappresentata ai fatti della recente politica interna, non sposta il dubbio sulla liceità dell'azione da compiere, una vendetta che rischia di trasformare un innocente in un omicida.

Il tema della legittimità della corona esemplifica allora non soltanto una declinazione letteraria del diritto, ma ad un livello maggiore di astrazione sfiora la questione della applicabilità dei suoi codici, rinviando alla discontinuità tra lo spirito e la lettera della legge, tra l'intento generale e l'applicazione pratica, e soprattutto sottolineando il peso dell'interpretazione che sgretola la presunta obiettività della legge<sup>10</sup>. In tal senso il riconoscimento del parallelismo tra Amleto e Giacomo, e quindi di una determinata realtà storica all'interno della tragedia, aiuta a leggere la trasformazione della volontà di vendetta che, nel sopraggiungere del dubbio, segna l'affiorare di una domanda sulla giustizia: poiché formalmente il potere di Claudio sarebbe pure legale, ma il senso di giustizia, a prescindere dai precetti delle norme giuridiche (che nella monarchia elettiva della Danimarca convaliderebbero la costituzionalità dell'incoronazione di Claudio), propende per Amleto. La tragedia consegna allora una riflessione obliqua sulla legge, che risulta concepita come l'esercizio di una forza: di fondamento mistico dell'autorità parlava Montaigne nel saggio sull'esperienza, distinguendo la legge, che si basa sulla forza, da una sua fallace equazione con la giustizia. Su questa linea Pascal, Kant, Heidegger, Derrida, per citare alcuni dei sostenitori della disparità tra il diritto e la giustizia<sup>11</sup>.

10 Uno degli esiti del movimento *Law and Literature* sta per Posner proprio nell'aiuto offerto dalla letteratura a scalfire l'identificazione del concetto di legge con le regole e l'obiettività. Cfr. R. Posner, *Law and Literature. A misunderstood Relation*, cit., p. 166.

11 Nella *Persuasione e la retorica* (1910) Carlo Michelstaedter scriveva «Alle haben Recht, niemand ist gerecht», avvertendo una scollatura tra la ragione del diritto e l'essere giusti che spiega poi ricorrendo alla figura dell'iperbole per rappresentare il cammino asintotico verso la giustizia irraggiungibile.

Torna utile il riferimento di Schmitt al cambiamento attraversato dalla *dying voice* che, dapprima soggetta a vincoli di sangue sintomatici di un intreccio tra l'antico diritto sacrale di sangue e il diritto divino dei re, si sarebbe modificata in senso positivistico con una procedura attraverso la quale il designato per diritto divino è accettato con una delibera che presenta i tratti formali di una elezione. Claudio quindi, oltre ad aver privato della vita il re, gli ha tolto la possibilità di designare come successore suo figlio; e così ha soprattutto compromesso il diritto di Amleto a indossare la corona. Non è perciò né automatico né corretto vedere in Amleto il legittimo erede e in Claudio l'usurpatore, giacché solo il diritto di sangue parla a favore del principe. Che la sua prerogativa al trono sia ritenuta lecita proverebbe un'affinità con Giacomo, convinto sostenitore del diritto divino dei re, e soprattutto l'intesa con il pubblico inglese, che guardava alla Danimarca come se fosse l'Inghilterra. Un dato questo caratteristico dell'epoca, in cui la società stessa, abituata a pensare il mondo come un teatro, era sul palcoscenico, così che senza particolari artifici il presente dell'opera rappresentata e l'attualità vissuta del presente sociale scorrevano l'uno nell'altra.

Il terzo atto realizza appunto la possibilità di potenziare l'azione teatrale senza separarsi dalla vita. Il monologo su Ecuba (II, ii, 552-609) precisa il compito di Amleto, la sua causa e il suo rimprovero di sentirsi estraneo ad essa: qui si decide l'espedito del dramma nel dramma, ma soprattutto la divergenza tra l'*in-quarto* del 1603 e le versioni successive, segnale ulteriore di una corrispondenza con la storia. Se infatti nell'*in-quarto* del 1603 la perdita di Amleto consiste in «*his father murdered and a crown bereft him*», dopo il 1603, quindi dopo la salita al trono di Giacomo, non aveva più senso indicare il dolore del principe in relazione alla perdita della corona. C'è inoltre un aspetto rilevante in ordine a questioni di poetica: mentre l'attore che parla della morte di Priamo piange per Ecuba versando lacrime teatrali, Amleto non vuole la finzione di una maschera, vuole adempiere al suo compito. *To play a part* significava non solo re-

citare una parte ma anche svolgere un compito. E questo è proprio dell'azione teatrale.

Il dramma nel dramma è per Schmitt lo spettacolo davanti alle quinte, il punto in cui la presenza della storia tocca la verità della azione rappresentata, che solo grazie al forte nucleo di attualità che le è presupposto può sopportare la messa in scena senza risultare inverosimile. Come l'eroe sarebbe una vittima da melodramma se non prendesse su di sé la responsabilità delle proprie azioni, una rappresentazione nella rappresentazione perderebbe la tragicità se non fosse ancorata a un fatto storico presente che – sottolinea Schmitt – può esaltare il gioco drammatico del *Trauerspiel* (dramma luttuoso in cui è implicita una nozione di gioco), senza eludere il tragico. Da questa prospettiva il tabù della regina e la deviazione di Amleto dal vendicatore non risultano semplici implicazioni storico-politiche, né allusioni, né veri e propri rispecchiamenti: sono realtà recepite nel gioco del dramma che gira proprio intorno ad esse. Così ne disturbano il puro aspetto ludico ed elevano il *Trauerspiel* a tragedia.

Con parole che lasciano risuonare l'eco di Benjamin, Schmitt afferma che la serietà dell'evento tragico, e dunque la sua distanza dal *Trauerspiel*, si fonda sull'indiscutibile contenuto di realtà che gli va riconosciuto. Conseguenza stringente dell'individuazione di una realtà ineluttabilmente incardinata al centro di un'azione tragica è l'autonomia dall'inventività del poeta; nel caso di una tragedia la dimensione pubblica che in ogni performance teatrale unisce poeta, attori e spettatori non si fonda su una convenzione ma sulla comune esperienza di una realtà storica condivisa. Sarebbero proprio le due irruzioni della storia ad aprire dunque quei varchi attraverso cui la tragicità di un avvenimento reale entra nella dimensione ludica del dramma mutando il *Trauerspiel* in tragedia e la realtà della storia in mito. La realtà storica unica elevata a mito è il centro solido, incontestabilmente superiore a ogni invenzione soggettiva, cui attinge la distinzione fra *Trauerspiel* e tragedia. In questo modo Schmitt arriva a congiungere la tragedia classica, fondata sul mito, e l'*Amleto*, in cui l'accadere tragico



si fonda sul presente storico che accomuna il poeta, gli attori e il pubblico.

Il giurista tedesco tuttavia salvaguarda l'autonomia del gioco drammatico nell'*Amleto*, che non vuole certo appiattare sullo sfondo del Giacomo storico, per non rinunciare a godere del *play* pur di ricordare la storia. Distinguere fra *Trauerspiel* e tragedia serve a centrare la serietà della vera azione tragica: una serietà nutrita e scandita dai toni della severità, della inesorabilità e della necessità, come accade nelle procedure del diritto.

Un'ulteriore implicazione dell'intervento della storia contemporanea nella tragedia riguarda il pubblico: scritta per una platea londinese, l'opera shakespeariana contava su fatti ad essa noti. Quello degli spettatori che sanno più dei personaggi è un espediente usato di frequente nel teatro di Shakespeare: sembra perciò fondata l'ipotesi che all'*Amleto* si assistesse con la consapevolezza della vicenda scozzese<sup>12</sup>. Attraverso la trasparenza dell'inognito un personaggio facilmente riconoscibile in una figura dell'attualità, come Amleto/Giacomo, avrebbe esaltato la partecipazione del pubblico a una rappresentazione che funziona quindi con non minore efficacia del dramma storico, nonostante sull'autore di Stratford penda il giudizio di 'intimamente antistorico' pronunciato da Lukács. Proprio la considerazione in cui il drammaturgo teneva il suo pubblico spiegherebbe quella elementarità del dramma che, misurato sul teatro classico francese, appare 'barbarico più che politico'.

Si tratta di una valutazione rilevante per una lettura in chiave legale, perché riguarda anche l'ordinamento giuridico e politico. Schmitt giunge infatti al concetto di barbarico distinguendo il teatro shakespeariano sia dai drammi religiosi medievali, che risultano superati, sia dai drammi politici, per quanto si intende almeno nell'Europa continentale del sedicesimo e del diciassettesimo secolo segnata dall'affermazione della sovranità dello stato. Mentre proprio dal peculiare sviluppo dell'Inghilterra come isola, lanciata

12 Richard Tüngel, «Die Zeit», 45, 6 novembre 1952.

alla conquista del mare, deriverebbe l'orientamento storico e spirituale dell'opera. Amleto sta tra cattolici e protestanti, su una frattura determinante per il destino dell'Europa e causa di quelle discordie religiose che annientarono la dinastia Stuart.

Quanto all'inclinazione spirituale Schmitt recupera un serrato dialogo con Walter Benjamin che nel *Dramma barocco tedesco* (1928) aveva parlato della scintilla cristiana dell'*Amleto*. Per lui invece, ad eccezione di III, iii, 36-72 (la preghiera dell'assassino), nella prima parte della tragedia, determinata dalla vendetta, la componente cristiana è tale per mediazione di Giacomo. Infatti, se è pur vero che la tematica dell'uccisione dell'erede inerisce alla cristianità, essa non è trattata come tale nell'*Amleto*.

Pur non essendo cristiana tuttavia, la tragedia shakespeariana non sarebbe statale nel senso dello stato sovrano dell'Europa continentale che, nato dal superamento delle guerre religiose civili, doveva essere al di sopra delle differenze confessionali. Il nuovo ordine politico nell'Europa continentale derivava infatti dalla neutralizzazione delle guerre civili di religione: sono la pubblica sicurezza, la pace e l'ordine pubblico a legittimare il nuovo stato che le garantisce. Riconosciuto lo stato sovrano come un organismo politico agli antipodi delle forme medievali del potere ecclesiastico e feudale, Schmitt però non manca di osservare appunto l'eccezionalità dell'Inghilterra nel diciassettesimo secolo. Tra il 1588 e il 1688 si staccava dal continente europeo realizzando il passaggio a un'esistenza marittima che avrebbe portato alla rivoluzione industriale senza passare dal tipo di stato sorto in Europa. In tal senso, come fase nel passaggio alla rivoluzione industriale, l'Inghilterra di Shakespeare non appare barbarica, ma impegnata in un cambiamento che segnerà una distanza dal medioevo ben più decisa rispetto a quella presa dalla organizzazione dello stato nel resto d'Europa. Gli Stuart sembrano inconsapevoli del cambiamento in atto e le argomentazioni di Giacomo sul diritto divino dei re tradiscono appunto una povertà spirituale. La loro scomparsa sarebbe quindi determinata dall'anacronismo, dall'immaturità nel comprendere il nuovo assetto che trovò riconoscimento formale nella pace di Utrecht (1713).

Dunque se nell'*Amleto* è rintracciabile una linea politica, quella dello stato inglese che, proteso a uno sviluppo marittimo e al superamento dei conflitti religiosi, appare in cammino verso la modernità culminante nella rivoluzione industriale, l'inclusione della storia si fa portatrice di una riflessione sulle forme dello stato e sulla organizzazione del potere sovrano che competono a un ambito legale.

Il saggio di Schmitt sollecita appunto una riflessione giuridica intorno ad alcuni temi dell'*Amleto*. La questione di fondo – come sempre quando si affronta il tema del potere – è la giustizia, non soltanto perché l'azione tragica è scatenata da un'infrazione della legge (l'omicidio del re), ma anche di più perché la legge stessa non è rappresentabile come garante della giustizia. Si è detto infatti delle sfumature legate alla elezione del sovrano nella cornice di due diversi ordinamenti giuridici. Tutto il cammino dell'eroe agita la materia legale riguardante l'affermazione del potere politico e la sua legittimità nel percorso segnato dalla necessità dell'azione tragica.

Uno dei cardini delle riflessioni del giurista tedesco è la sovrapposizione tra sfera politica e giuridica: i concetti di stato, sovranità, legge, legalità e legittimità appartengono alla scienza del diritto e al razionalismo occidentale, e derivano dalla simbiosi di pensiero teologico, filosofico e giuridico approdata allo *Jus publicum europaeum*. *Politiques* si chiamarono nella Francia del XVI secolo, quando l'unità della chiesa si spezzò e l'unità politica fu distrutta dalle guerre civili di religione, quei giuristi che nella guerra tra i partiti religiosi avevano optato per lo stato come unità superiore e neutrale. Senza ripercorrere, ma tenendo presente l'accurata trattazione che Schmitt fa della sovranità<sup>13</sup>, si può dire che il saggio sull'*Amleto* sollevi il peso giuridico del problema della sovranità nella

13 Si pensi alle analogie tra la dottrina dello stato e la teologia che Schmitt tematizza nella *Teologia politica*, con la tesi che tutti i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello stato sono concetti teologici secolarizzati. C. Schmitt, *Le categorie del politico*, saggi di teoria politica a cura di Gianfranco Miglio e Pierangelo Schiera, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 61.

tragedia più lunga di Shakespeare. Schmitt intercetta il problema dello stato nel frangente storico della fine dell'ordine simbolico tardo medievale e nell'affermazione iniziale del nuovo ordinamento giuridico e spaziale della terra. È questo il senso dell'individuazione della storia nel dramma: molto più che la volontà di ancorare il personaggio Amleto a un uomo storico, la realtà coeva porta nella tragedia l'argomento della legittimità del potere. Una questione di ampio respiro, che investe i domini della filosofia del diritto attraverso un'opera letteraria. Un'opera di genere preciso, una tragedia, in cui Schmitt ricorda che la componente di realtà effettuale è ineludibile, pena la perdita della tragicità stessa. La scelta non casuale dell'*Amleto*, della tragedia in cui l'eroe protagonista è alla ricerca, dubitativa e problematica, della propria forma, si regge credo proprio sul fatto che il dubbio di Amleto e soprattutto la sua responsabilità siano argomenti per un giurista. Il problema del potere è infatti trattato come un dilemma che riguarda l'identità del personaggio alla ricerca della verità (dei fatti e su se stesso): è proprio la tensione verso la verità ad attrarre l'orizzonte della giustizia richiamando un modo 'processuale'. La dimensione storica che appare incuneata nella tragedia allaccia in modo immediato letteratura, politica e diritto, senza trascurare il problema specifico della rappresentabilità, del rapporto dell'arte con la realtà a cui rimanda anche l'accostamento tra letteratura e diritto. La storia investe il dramma rendendo l'opera seria e tragica, ma la grandezza della letteratura sta nell'esplorare una storia possibile. Amleto è il Giacomo che non c'è, l'uomo di una nuova storia.

Già Aristotele nella *Poetica* a proposito del principio mimetico che regola la poesia e le altre arti fa riferimento alla politica, poiché essa studia il campo che la poesia imita. Il paragone lascia ipotizzare che il riconoscimento di determinati elementi politici (e di fatto storici) in un'opera suggerisca, o almeno consenta, una ricognizione dello sconfinamento tra dominio letterario e giuridico, con l'intenzione di misurare nella letteratura non una registrazione documentaria ma un cantiere di idee.