
Francesca Brezzi

L'ANTIGONE DI KIERKEGAARD
“Figlia della pena che ha per dote il dolore”

«Carte, carte postume, carte rinvenute, carte smarrite», così Kierkegaard, celandosi dietro le parole di Victor Eremita, conclude la narrazione di una storia, che ci piace chiamare alla “Borges”; successive “scoperte” e “segreti svelati” in riferimento a uno scritto presente in *Enter-Eller* dal titolo: *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*¹, opera di riferimento, obbligata ed apparentemente facile per scavare nella rilettura di un mito quale l'*Antigone*. Come è noto i testi kierkegaardiani, pseudonimici o meno, sono spesso non lineari, carichi di stratificazioni successive, di riscritture e ripensamenti e nell'*Avvertenza* il filosofo ha voluto mostrare-nascondere se stesso e il suo pensiero. Da Victor Eremita, “curatore” di *Enter-Eller*, che racconta di aver trovato per caso in un *secrétaire* un manoscritto, siamo rinviiati ai due diversi autori di tale manoscritto, il cultore di estetica e il magistrato; quest'ultimo a sua volta scrive tre lettere di contenuto etico, infine “irrompe” Joannes, il creatore del *Diario del Seduttore*, e si riferisce di una ulteriore epistola-predica di un pastore amico del magistrato. Tutte queste sono «carte, carte postume, carte rinvenute, carte smarrite» e giustamente un grande critico come George Steiner commenta: «gli specocchi riflettono immagini, l'eco frantuma il suono, formando labirinti che si suddividono»².

In questo nostro saggio, consapevoli dell'ampiezza di riferimenti, letture, interpretazioni relative all'*Antigone*, ci proponiamo un compito limitato: le pagine kierkegaardiane, problematiche ma suggestive consentono di focalizzare alcuni nodi tematici, quali i rapporti filosofia-tragedia-religioso, due concetti “tipicamente kierkegaardiani”, come colpa e angoscia per giungere al tema altamente problematico di una “responsabilità senza colpa”; più in lontananza si scorge altresì il confronto Hegel-Kierkegaard-letteratura romantica tedesca. I nodi si presenteranno spesso intrecciati nel procedere del filosofo e pertanto li analizzeremo con andamento a spirale, come sempre, infatti, dinanzi al pensatore danese occorre compiere un'opera di decriptazione, decifrazione, quasi una eliminazione del superfluo, per giungere al cuore, che, come vedremo, mantiene comunque insondabili ambiguità.

1 S. Kierkegaard, *Enten-Eller. Un frammento di vita*, t. 5, Adelphi, Milano 1976; il saggio è nel tomo 2, pp. 17-50, la citazione in tomo 1, p. 67. Ulteriori tracce (su cui non mi soffermo) sono offerte dal titolo completo che suona: *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno: Saggio di ricerca frammentaria. Letto davanti a sympanekromenoi*, conferenza dunque tenuta ai seguaci di una società da un membro della stessa. Un'analisi interessante ed acuta di questo testo kierkegaardiano è in E. Rocca, *L'Antigone di Kierkegaard o della morte del tragico*, in P. Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2001, pp. 73-84.

2 G. Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 1990, p. 64.

In via preliminare, per situare il Nostro nel percorso filosofico del suo tempo, si deve brevemente considerare Kierkegaard *versus* Hegel e la letteratura romantica, che costituisce la cornice di fondo del tema, aggiungendo subito, tuttavia, che non è uno scopo del presente saggio affrontare la questione con l'ampiezza richiesta e dovuta; si comprende l'impervietà della tematica se solo ricordiamo quanto Hegel stesso afferma: l'*Antigone* è «una delle opere d'arte più eccelse e per ogni riguardo più perfette di tutti i tempi», «di tutti i capolavori del mondo antico e moderno [...] il più soddisfacente»³, e come completasse questo giudizio “estetico” con una valutazione filosofica, sottolineando che il contenuto del mito è il pensiero e che il pensiero ha il compito di innalzare (*aufheben*) il discorso mitico a filosofia, percorso a cui l'*Antigone* si presta in maniera esemplare. Se, come è noto, le tesi hegeliane hanno dato inizio alla riflessione filosofica intorno alla tragedia di Sofocle, rappresentando in sé e generando un dibattito ricco di questioni teoretiche su quest'opera, da cui si dipartono per contrasto o somiglianza infiniti altri interpreti, si conferma ulteriormente tale impervietà, resa tale altresì dalle diverse interpretazioni dello stesso Hegel, che vengono a costituire uno dei grandi momenti della storia della lettura – afferma Steiner –, ma vorremmo aggiungere della filosofia, come sostiene Otto Pöggeler in un suo testo essenziale al riguardo: «la lettura hegeliana della tragedia è esemplare e cruciale, interpretazione ‘decisiva’, dal momento che in Hegel e con Hegel possiamo chiederci fino a che punto la tragedia ci fornisca una misura stessa per il pensiero»⁴.

Il confronto Hegel-Kierkegaard, pertanto, emergerà in *medias res* e sarà un accostamento di grande rilevanza. Qui sottolineiamo come anche di fronte alla lettura di *Antigone* si mostri la necessità di cogliere il rapporto di convergenza e tensione che unisce i due pensatori, e giustamente Steiner sottolinea più volte questa “inseparabilità” delle due letture, pur nel loro contrasto, dai primi passi di Kierkegaard che sono hegeliani, alla interpretazione finale di *Antigone*: «plasmare il personaggio di *Antigone* sulle proprie intenzioni ironico-angosciate, renderla più segretamente *sua*, significava per Søren Kierkegaard, scandagliare e sfidare il sistema hegeliano nel suo centro nervoso»⁵. Le pagine di Kierkegaard, quindi, costituiscono un commento, un completamento, una revisione di quanto affermato dal filosofo tedesco: il serrato argomentare kierkegaardiano, la sua antidialettica, costituita pur sempre di opposizioni, di rigore lo situano a fianco di Kant, Fichte e Schelling.

In secondo luogo il tema del segreto del tacere (che tra poco affronteremo) lo avvicina ai precedenti approcci al tragico nella letteratura romantica tedesca: si può ricordare la *Lucinde* di Schlegel del 1794, non apprezzata da Hegel, mentre fu letta e conosciuta da Kierke-

3 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, a cura di E. Moldenhauer-K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1969-1971, vol. II (XIV), p. 60 e vol. III (XV), p. 550; tr. it. di N. Merker-N. Vaccaro, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 522 e 1361. Alle parole di Hegel, si possono collegare, tra gli altri, quelle di Hölderlin che, come è noto, riteneva che l'*Antigone* non fosse solo la più grande opera d'arte, ma l'*opus metaphysicum* per eccellenza. Tra i contemporanei, si pensi a Kerényi, fra tanti, che afferma con decisione «l'*Antigone* continua ad essere nell'estetica la pietra di paragone di ogni teoria della tragedia», (K. Kerényi, *Dionysos und das Tragische in der Antigone*, Frankfurt a.M., 1935, p. 17).

4 O. Pöggeler, *Hegel e la tragedia greca*, in *Hegel. L'idea della fenomenologia dello spirito*, Guida, Napoli 1986.

5 G. Steiner, *Le Antigoni*, cit. p. 76.

gaard, da cui il Nostro svilupperà temi come una passione inconfessata, il riferimento alla musica come codice di referenza della lingua, oltre a metodologie particolari quale la commistione dei generi (rivelazioni, dialoghi erotici e riflessioni filosofiche); legame di Kierkegaard altresì con i narratori, come Kleist, e le sue eroine, “sorelle del silenzio” di Antigone, nelle quali ritrova tematiche anche di derivazione religiosa, ma che si trasformano in cifra dell’individualità, dal momento che il segreto impedisce all’anima la dispersione.

1. *Il tragico antico e il tragico moderno*

Il confronto diretto con la figlia di Edipo è affrontato da Kierkegaard solo dopo aver chiarito cosa intenda per tragico e quali siano le differenze tra la tragedia antica e quella moderna, da cui la riproposizione di una nuova scrittura proprio di *Antigone*.

Pur cogliendo sostanziali differenze tra le due epoche del tragico Kierkegaard inizialmente sostiene il permanere di quello, anzi il suo rappresentare non un elemento separatore ma di congiunzione, e pertanto il proposito sarà proprio quello di «mostrare come le caratteristiche del tragico antico possano venire incorporate nel tragico moderno, cosicché il vero tragico arrivi colà a manifestarsi», in un processo di interiorizzazione, ma le conclusioni non saranno così univoche⁶.

Kierkegaard quindi si accinge a caratterizzare in maniera più adeguata tale categoria, richiamandosi più o meno “ironicamente” a Aristotele e riferendosi altresì alla diversità che intercorre con la commedia; il filosofo sottolinea che le differenze possono riassumersi nell’essere la tragedia antica espressione di carattere e azione all’interno di alcune entità o categorie sostanziali (stato, famiglia, fato) ed essere pertanto manifestazione di fondamentalità epica; nella modernità invece

[...] l’eroe tragico è soggettivamente riflesso in sé e questa riflessione non soltanto l’ha riflesso fuori da ogni immediato rapporto con lo stato, la famiglia e il fato, ma spesso l’ha persino riflesso fuori della sua stessa vita precedente [...] l’eroe tragico sta e cade completamente sui suoi propri atti [...]⁷

e questa caratteristica ritroveremo proprio in Antigone.

Il fulcro di questa differenza, a nostro parere, seguendo del resto lo stesso Kierkegaard⁸, è rintracciabile nel concetto di *amartia*, colpa, che situa tutta l’argomentazione al limitare dell’ambito etico e di quello religioso.

Il percorso kierkegaardiano sembra destrutturare quasi tutti i significati che quel termine aveva assunto per l’uomo greco (colpevolezza, errore, accecamento del fato, ma insieme as-

6 «Ma per quanto mi adopererò affinché si manifesti, da un lato mi asterrò dal profetizzare [...] che questo è ciò che la nostra epoca esige, dall’altro lato il suo manifestarsi resterà senza alcuna conseguenza, tanto più che l’epoca tutta inclina al comico [...]» (S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, t. 2, cit., p. 21).

7 *Ivi*, p. 24.

8 «[...] ho soprattutto cercato di sottolineare la differenza tra la tragedia antica e la tragedia moderna nella misura in cui questa si rende evidente nella differenza di colpa dell’eroe tragico. Ecco il vero e proprio punto focale da cui tutto s’irraggia nella sua caratteristica diversità!» (*ivi*, p. 28).

senza di responsabilità, “equivoca innocenza”, etc.), per cui quando la tragedia moderna parla di individuo e colpa individuale, il tragico scompare e subentra l’etica, ed anche il piano estetico con la sua levità, “infinita dolcezza” (strana ma non incongrua definizione di Kierkegaard)⁹ e malinconia è sorpassato dalla durezza e severità dell’etica. Hegelianamente il livello estetico della tragedia classica è superato nella tragedia moderna, o meglio nella tragedia totale che trasforma le categorie di quella in riflessività etica.

Kierkegaard evidenzia, ricordando ancora Aristotele, l’intermediarietà dell’eroe tragico tra agire e patire e anche l’ambiguità della “collisione tragica”, laddove l’assunzione assoluta della colpa da parte dell’individuo, sopprime il tragico:

[...] tra questi due estremi giace il tragico. Se l’individuo non ha colpa alcuna, l’interesse tragico è annullato, perché in tal caso è snervata la collisione tragica; se invece ha assolutamente colpa, non ci interessa più dal punto di vista tragico [...] tanto più etica diventa la colpa¹⁰.

Una differenza in certo senso simile, ma che consente di penetrare più in profondità nell’analisi di Kierkegaard, è rinvenibile nello stato d’animo che suscita la tragedia: da un lato, come ritiene Aristotele si prova timore e compassione, ed anche Hegel si era soffermato su tali sentimenti, ma Kierkegaard correla la com-passione alla pena e al dolore: «nella tragedia antica la pena è più profonda, minore il dolore; nella tragedia moderna il dolore è più grande, minore la pena»¹¹; questo per il filosofo si spiega ancora con la difformità di estetico ed etico, difformità originalmente paragonata alla compassione di un fanciullo e di un anziano: nell’estetico la pena è più penetrante perché deriva da una colpa ambigua, non spiegabile, oscura, paradossale unione di innocenza e colpevolezza, e il filosofo assume come esemplare il *Filottete* di Sofocle, «tragedia passionale nel senso più stretto», in cui avviene il passaggio dalla pena al dolore. Nella tragedia moderna, il colpevole è completamente responsabile, in lui l’errore diventa peccato, «il dolore è trasparente nella sofferenza della colpa», dolore che può diventare pentimento, ma in quel momento «lo spettatore ha perduto la compassione e la compassione sia in senso soggettivo che in senso oggettivo è la vera e propria espressione del tragico»¹².

Dopo questi “chiarimenti”, si apre un altro scenario, il religioso che sembra esaurire il tragico; la riflessione di Kierkegaard, con grande acutezza mostra le progressive irriducibili differenze tra i due ambiti concentrando l’attenzione sul cristianesimo: anche se la figura e le vicende del Cristo possono apparire tragiche, Kierkegaard è molto netto nel rifiutare una simile interpretazione che traviserebbe la passione del Cristo trasformandola in un fatto estetico,

[...] laddove l’unità dell’innocenza assoluta e della colpa assoluta [...] è una determinazione metafisica [...]; nella vita di Cristo c’è questa identità perché il suo patire è assoluto, in quanto agire assolutamente libero, e il suo agire è patire assoluto, in quanto è assoluta obbedienza [...]¹³.

9 *Ivi*, p. 27. Questa definizione dell’estetico comporta un’altra sottile caratteristica: l’estetica è come l’amore materno che placa l’afflitto, laddove «l’etico è severo e duro, e il suo cammino lo porterà al religioso [...] espressione dell’amore paterno» (*ibidem*).

10 *Ivi*, p. 25.

11 *Ivi*, p. 29.

12 *Ivi*, pp. 30-31.

13 *Ivi*, p. 32.

Così come nessuna similitudine può essere invocata tra la colpa originaria, oscura e talvolta inconoscibile rappresentata frequentemente nelle tragedie e il peccato originale: quella è carica sempre di “anfibolicità estetica” innocenza e colpevolezza, chiarezza e trasparenza, pena e dolore¹⁴, questo rappresenta un momento “più eticamente evoluto”, sì che anche l’ira, le punizioni del Dio biblico e le conseguenti pene non sono assolutamente interpretabili o comparabili alle vendette tragiche, presenti nella collera degli dei greci¹⁵. Va sottolineato, tuttavia, come il religioso caratterizzato in questi passi, che appare nella sua dimensione etica, non è la religiosità drammatica di Abramo, ma la giusta punizione del colpevole. In queste pagine si definisce, fuggevolmente, il Cristo quale segno di contraddizione che sostituisce quella fra tragico ed estetico, riassorbendo in sé i due momenti e trasformandoli, e tale accenno indica forse i motivi dell’analisi stessa, insieme nascondendoli: la scelta di Antigone da parte del filosofo che riflette e vive “l’esercizio del Cristianesimo” può essere stata determinata anche dalla aporeticità della colpa e del peccato originale, in relazione alla eredità di questo nel singolo, sì che da un problema individuale, come di consueto, il pensiero esistenziale di Kierkegaard si allarga ad una questione teologica di difficile soluzione.

2. La riscrittura di Antigone

Tuttavia Kierkegaard, di fronte alla fine del tragico trasformato nei paradigmi del religioso, coglie la possibilità di una estetizzazione del religioso che vive proprio in una riscrittura di Antigone; come è noto Antigone è una delle figure con cui Kierkegaard si identifica più intimamente, e secondo gli studiosi varie sono le ragioni, che in questa sede necessariamente riassumiamo: innanzi tutto motivazioni biografiche possono aver spinto Kierkegaard a scegliere proprio la figlia di Edipo, specchio della sua stessa storia – la colpa segreta del padre che non gli consente di amare – su cui si sofferma anche Steiner¹⁶; interessante è altresì il rapporto di dipendenza e autonomia che il personaggio re-inventato possiede: da un lato l’ironia possessiva di Kierkegaard nei confronti di Antigone, il dongiovannismo dell’anima, «ella è mia creatura, i suoi pensieri sono i miei pensieri, eppure è come se in una notte d’amore le avessi riposato accanto, come se mi avesse confidato il suo profondo segreto, l’avesse esalato con la sua anima nel mio abbraccio»; dall’altro è «come si fosse trasformata innanzi a me, fosse svanita [...] come se dovessi costantemente volgermi indietro verso di lei, eppure [...] ella si trova costantemente davanti a me, nasce costantemente solo quando io la presento»¹⁷. Più in

14 «la vera pena tragica esige dunque un momento di colpa, il vero dolore tragico un momento di innocenza; la vera pena tragica esige un momento di trasparenza, il vero dolore tragico un momento di oscurità» (*ivi*, p. 34).

15 «Quando per esempio si dice di Geova che è un dio geloso, che egli riversa le colpe dei padri sui figli fino alla terza e alla quarta generazione, o quando s’odono quelle terribili maledizioni del Vecchio Testamento, si potrebbe essere facilmente tentati a veder in ciò un soggetto tragico. Ma l’ebraismo è troppo eticamente evoluto per una cosa del genere; le maledizioni di Geova, anche se terribili, sono pur anche dei giusti castighi. Non così tra i greci; la collera degli dei non ha alcun carattere etico, ma equivocità estetica» (*ivi*, p. 33).

16 G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., pp. 72-73.

17 S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, cit., t. 2, p. 36.

profondità, al di là delle varie interpretazioni, riteniamo che la figlia di Edipo è scelta come figura paradigmatica di una colpa tragica espressa in un gesto di pietà, secondo le parole stesse di Sofocle, «Antigone è rea di una empietà che è pia» (v. 74), su cui torneremo tra poco.

La riscrittura di Antigone che il cultore di estetica qui presenta offre una molteplicità di suggestioni, difficilmente ripetibili e fruibili solo con la lettura diretta e la figura che esce tratteggiata dal discorso di Kierkegaard, frammentato, nervoso, sym-patetico in certi passi, è una nuova Antigone: «della vecchia tragedia voglio serbare questo nome, e alla vecchia tragedia in tutto mi atterrerò, benché d'altro lato, tutto diventi moderno»¹⁸.

Come l'eroina di Sofocle la fanciulla manifesta immediatamente una complessità non risolvibile: da un lato, accettando il contesto della tragedia, è una giovane greca, figlia di Edipo, la cui madre Giocasta è ancora viva, ha una sorella maggiore sposata, vive insomma la sua vita; dall'altro è «figlia della pena che ha per dote il dolore», espressione ripetuta più volte da Kierkegaard con qualche variante¹⁹. Ella oscilla tra colpa e innocenza a causa di un terribile segreto, il segreto della colpa di Edipo, che ella sola conosce, mentre il padre ha continuato la sua esistenza felice di re di Tebe, da tutti acclamato per aver liberato la città dalla Sfinge.

Ad Antigone, eroina moderna, «la certezza d'un sol colpo la getta nelle braccia dell'angoscia»²⁰, vive questo segreto nell'angoscia e nella riflessione interiore; le brevi pennellate con cui il filosofo descrive tale stato d'animo in queste pagine ricordano l'autore del *Concetto dell'Angoscia*: innanzi tutto l'angoscia è un'autentica caratteristica tragica, ma insieme è determinazione della riflessione: «e in tal senso è essenzialmente diversa dalla pena; l'angoscia è l'organo attraverso cui il soggetto s'appropria della pena e se l'assimila, forza del movimento attraverso cui la pena si insinua nel cuore». Ancora Antigone da un lato è fiera di questo suo segreto, orgogliosa di poter salvare la stirpe, dall'altro proprio l'angoscia interiore trasforma la pena in dolore, e il segreto si immerge sempre più in fondo nella sua anima, «sempre più inaccessibile per ogni essere vivente»²¹.

Non solo, ma conservare un segreto rende Antigone una sposa, e Kierkegaard trasforma tale condizione in una caratterizzazione della *virgo mater*:

[...] sposa in castità e purezza [...] è madre in senso estetico, porta il suo segreto nel suo grembo, nascosto e dissimulato. È silenzio, appunto, poiché è misteriosa, ma questo ritornare a se stessa, che giace in silenzio, le dà un portamento soprannaturale [...],

e più avanti il filosofo concluderà: «è sposa della pena. La conseguenza è una vita non dispiagata all'esterno, ma interiore, scena spirituale la sua vera vita ha un che di occulto», vita nascosta di cui non si ode neppure un sospiro, celato «nel segreto della sua anima»²².

18 *Ivi*, pp. 36-37. Kierkegaard aggiunge che si serve di un personaggio femminile perché ritiene che «una natura femminile si presti meglio a mostrare la differenza. Come donna avrà sostanzialità a sufficienza affinché la pena possa mostrarsi, ma come appartenente a un mondo dotato di riflessione avrà riflessione a sufficienza per provare il dolore» (*ivi*, p. 37).

19 *Ivi*, p. 36. E ancora «non l'ho munita di una dote modesta, anzi [...] ho posto il frutto della pena nella coppa del dolore» (*ivi*, p. 40) e più avanti «la mia Antigone non è affatto una fanciulla comune, e così anche la sua dote è non comune, è il suo dolore» (*ivi*, p. 48).

20 *Ivi*, p. 38 e ss.

21 *Ivi*, p. 41.

22 *Ivi*, pp. 41-42.

Nel testo antico la colpa tragica è la sepoltura del fratello, da intendere tuttavia, e Kierkegaard lo sottolinea, non come gesto isolato di amore che va contro un arbitrario decreto umano (questa potrebbe essere una lettura moderna), ma come atto finale e destinale di tutta una stirpe, una pena oggettiva che colpisce, quasi una potenza della natura, o forza funesta del fato, sì che «il triste destino di Antigone è come l'eco di quello del padre».

Il filosofo allora si chiede: qual è la colpa nella riscrittura moderna? Complessa la risposta, forse autobiografica: il sapere e il non sapere, conoscenza e ignoranza, che «tengono in movimento la pena per trasformarla in dolore»; sapere ma non poter confidare a nessuno il suo segreto, cioè la sofferenza in solitudine, «alienata dall'umanità», straniera nella sua casa, a differenza della tragedia antica che legava gli individui alla stirpe. Non solo ma Antigone non sa se Edipo stesso conosce la sua colpa: «ecco la modernità: è l'inquietudine della sua pena, è l'anfibolia del suo dolore»²³.

La collisione drammatica scatta nel momento in cui la giovane si innamora, e Kierkegaard tratteggia secondo due modalità il rapporto (ma egli usa il termine hegeliano di scontro tragico) tra Antigone e Emone: innanzi tutto ella è «mortalmente innamorata», amore non comune il suo perché vorrebbe donare all'amato il suo io interiore, ma non può, carica di un segreto e del dolore di quel segreto, la colpa di Edipo; in secondo luogo di fronte ad Emone che la incalza presso la tomba del padre implorandola di essere sua, Antigone non ha altra scelta che la morte, dal momento che un'azione diversa non è possibile per l'individuo tragico, che con la propria fine evita la contaminazione, sia come rivelazione della colpa, sia quale trasmissione alle generazioni future. Considerando il rapporto di Antigone con Emone, Kierkegaard sottolinea che la collisione è simpatetica, amore verso il padre e amore verso il suo amato; l'unica soluzione è il sacrificio dell'amore al suo segreto e solo nella morte la fanciulla trova pace, ancora anfibolia o collisione tragica in quanto il ricordo del padre è ragione della sua morte, ma lo è altresì il vivo perché ella non riesce ad accettare l'amore:

[...] le potenze che entrano in collisione si tengono così ben testa l'un l'altra che l'azione diventa impossibile per l'individuo tragico [...] perciò la sua vita è votata alla pena ed ella ha per così dire fissato un limite, un argine alla sventura [...]. È solo all'istante della sua morte che potrà confessare ciò che è intimo del suo amore, è solo all'istante in cui all'amato non appartiene più che potrà confessare d'appartenergli²⁴.

Vogliamo rilevare la profondità di Kierkegaard nel tratteggiare, seppure in breve, Emone, personaggio dagli interpreti scarsamente considerato, mentre il filosofo rappresenta una felice eccezione proprio per il suo accentuare una tensione tragica tra i due, di contro alle letture che disegnano un'Antigone fredda, sola e lontana da tutte le altre presenze umane, così come secondo altri studiosi si rivela una mancanza di erotismo nelle parole di Emone stesso, e se Emone vive nel riflesso dell'amore di Antigone, nella sua figura Kierkegaard intravede una ricchezza di significati che Sofocle, grande poeta voleva delineare, significa-

23 *Ivi*, p. 45. «Ella ama il padre con tutta la sua anima, e quest'amore la trae fuori da se stessa per immerterla nella colpa del padre; in quanto frutto di un amore del genere si sente estranea agli uomini, sente la sua colpa con più che ama il padre» (*ivi*, p. 46).

24 *Ivi*, p. 49.

ti che vanno ancora pensati: mentre da un lato nel dialogo con Creonte, si riafferma l'autorità del padre, completando il quadro di un ordine politico fondato sull'obbedienza alle leggi, in cui anche la famiglia è luogo di trasmissione di valori, dall'altro Emone diventa cifra di un modo altro di vivere nella città, con l'invito a considerare le ragioni degli altri²⁵.

Kierkegaard, attraverso l'ironia, si domanda chi sia l'assassino di Antigone, Edipo o Emone, il dialettico risponde: "entrambi" e Steiner commenta «due volte straniera nella casa dell'essere, Antigone viene mandata due volte nel buio della morte»²⁶.

3. Una responsabilità senza colpa

Si è detto della estraneità del tragico dall'ambito etico, secondo l'opinione sia di Hegel che di Kierkegaard²⁷, e si è analizzato il concetto di *amartia*, che adesso va ripreso e sviluppato per focalizzare ermeneuticamente una "colpevolezza senza colpa", presente in questa opera: quando due norme morali e due diritti ugualmente fondati si fronteggiano ed entrano in conflitto, sì che giusto e ingiusto coesistono nello stesso atto, situazione tipica delle tragedie di Sofocle, nel momento in cui la colpa perde il suo carattere assoluto e lo stesso personaggio è insieme innocente e colpevole, troviamo una situazione sconcertante, che scompagina le regole dell'etica ed irrompe lo scandalo di una responsabilità senza colpa, concetto duplice ed ambiguo che dà a pensare, nozione di grande tragicità perché con essa si allude ad una potenza sconosciuta²⁸, e si offre tutto il versante delle lamentazioni liriche che alternativamente esprimono con grande "*pathos*" sia Creonte che Antigone.

Iniziamo dall'analisi dei termini presenti nella tragedia, ancora una volta inafferrabili, da cui deriverà, ulteriormente illuminata, l'ambiguità tragica stessa: Aristotele nella *Poetica* afferma che la tragedia, per provocare pietà e paura, deve mostrare un uomo né particolarmente

25 Mi permetto di rinviare al mio *Antigone e la philia* (FrancoAngeli, Milano 2004) in cui sostengo la tesi che Emone rappresenti una delle figure meno analizzate o forse travisate, eppure molto significativa della tragedia, circa le altre interpretazioni è interessante oltre a Kierkegaard la lettura di Hölderlin, al solito spiazzante: nel suo *Commento all'Edipo*, il poeta vede Emone nel cuore dell'azione tragica, e considera il dialogo del giovane con il padre la chiave del discorso drammatico greco. Non per inclinazione naturale, ma perché non ha altra possibilità, Emone, individuo in pace con sé, dice Hölderlin,

è spinto ad una azione violenta, e aggiunge "senza senso", che accelera un disastro comunque inevitabile, che diventa poi la contrapposizione di un Creonte greco-classico e predionisiaco, organico, legale con gli dei e gli uomini, di contro ad Emone aorgico, esperico, rivoluzionario, ma le parole che scaglia contro il padre sono portatrici di morte. (Hölderlin, *Note all'Edipo*, in *Sul Tragico*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 101). Prima di Kierkegaard – tra tanti – si può ricordare la tragedia di Alfieri, scritta nel 1776, preannuncio del Romanticismo; in Alfieri – con una certa vicinanza con Kierkegaard – centrale è "l'amore disperato tra Antigone ed Emone," e amore e morte scandiscono tutto il testo; il figlio minaccia il padre con la spada, lo copre di disprezzo ed infine, finale melodrammatico, «è l'apparizione improvvisa del corpo di Antigone a schiacciarlo, a paralizzare la sua volontà di ribellione», che può solo esprimere con la sua morte "ecco, a te rendo il sangue tuo" (Cfr. G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 175).

26 *Ivi*, cit., p. 72.

27 «Scartiamo ogni falsa idea di colpevolezza o innocenza. Gli eroi tragici sono insieme innocenti e colpevoli» (Hegel, *Estetica*, cit., t. 2). Cfr. S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, cit., p. 32.

28 Cfr. Sofocle, *Antigone*, v. 584.

virtuoso e giusto, né totalmente cattivo o perverso, che cade in disgrazia “a causa di una colpa” (1453 a 9) e usa il termine *amartia* che troviamo nell'*Antigone* sia riferito alla colpa della fanciulla che a quella di Creonte²⁹. Ancora lo Stagirita, pur riconoscendo che l'errore tragico (*amartia*) si verifica non per vizi del carattere, ammette la sua rilevanza per il valore della vita e lo distingue, anche in *Etica Nicomachea* (V, 8, 1135a15 e ss.) o in *Retorica* (1374 b 6 e ss.) da *atychea*, caso sfortunato che ha un'origine totalmente esterna o arbitraria³⁰.

Sofocle usa più volte tale lemma, che accoglie al suo interno gli errori che, pur con vari significati, non derivano da deliberata e consolidata malvagità, dal momento che sussiste anche un elemento di costrizione, *tyke*; un altro concetto si può aggiungere in tale galassia semantica, anch'esso polisemico, *ate*: i protagonisti sono stati spinti a commettere la colpa da *ate* – l'interpretazione di Kierkegaard è significativa al riguardo –, e va sottolineato come questo secondo termine dica insieme, colpa, follia (o accecamento) e disgrazia (o sofferenza) che ne deriva. Là dove *amartia* appare come un fraintendimento, un errore di conoscenza, *ate* indica una causa esterna e questo aspetto è espresso con grande suggestione nel secondo e nel quarto Coro, seppure in maniera diversa³¹.

Non possiamo approfondire questi due canti, ricordiamo tuttavia come nel secondo (vv. 582-625), complesso e apparentemente contraddittorio tra la prima e la seconda parte, tenute insieme dalla parola speranza (*elpis*), nella grandiosa visione in cui i tempi antichi si collegano al presente e al futuro, incombe la forza soprannaturale dell'anatema, per cui se la necessità vince sull'involontarietà (Edipo e l'incesto), altresì non si sfugge alla giustizia di Zeus che colpisce l'ambizione e la tracotanza.

Il divino manifesta la sua forza accecando sia l'eroina sia l'antagonista e confondendoli sulla natura del bene: si intravede l'*amartia* di Antigone, ma anche Creonte è vittima di *ate* e i termini manifestano la loro ricca ambiguità o meglio quella teologia tragica, come la definisce Ricœur, il quale delinea il mito tragico come contrapposizione di un dio cattivo e di un eroe, colpevole suo malgrado³². In tali complessi nodi concettuali risalta la profonda suggestione del Coro dei vecchi tebanici che di fronte alle parole ardite di Antigone e alle mi-

29 Ismene così definisce il gesto della sorella (cfr. v. 558), e il Coro nell'*exodos* in tal modo spiega le disgrazie del re (cfr. v. 1260).

30 «Soffrire per colpa dell'*amartia* vuol dire dunque commettere durante l'azione una qualche sorta di errore casualmente intelligibile, non semplicemente fortuito, in qualche modo imputabile a se stessi; e tuttavia non si tratta della conseguenza di una disposizione difettosa del carattere [...] l'*amartia* può includere sbagli riprovevoli e non: l'ignoranza innocente di Edipo, l'atto di Agamennone [...] ma può comprendere anche gli errori di natura più deliberata che risultano da un momentaneo allontanamento dal proprio carattere, per esempio, le *semplificazioni di Creonte* [...]» (M. Nussbaum, *La fragilità del bene*, il Mulino, Bologna 1996, p. 686).

31 R. Rossanda interpreta diversamente questi due termini: «[...] la sua *ate* (di Antigone), il sommo d'una infelicità che è anche errore, ben diverso dall'*amartia* di Creonte. *Ate* è l'errore consapevole, l'infelicità consapevole; l'altra è la stoltezza. L'*ate* è di Edipo, di Giocasta [...] in Polinice [...] ma questo destino, questa *ate* è la risultante, oltre che del gioco degli dei, di una serie complessa di valori che l'uno può risentire, l'altro meno [...]» (R. Rossanda, *Antigone ricorrente* in Sofocle, *Antigone*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 33).

32 Cfr. P. Ricœur, *Finitude et culpabilité*. vol. II, Paris, Aubier, p. 201 e ss. Si veda anche S. Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, A. Colin, Paris 1974, p. 141 e ss.

nacce di Creonte, ma anche consapevoli della possibile rovina della città, si chiedono con angoscia se la pietà è un crimine, come deve comportarsi l'essere umano? Proprio nel quarto stasimo definiranno infatti quella di Antigone una "colpa innocente", anch'essa fatale.

Proponiamo di intrecciare questi passi con il *kommòs* di Antigone, (vv. 801-943) il canto di lamentazioni³³, dialogo lirico tra la fanciulla e il Coro, che costituisce un momento di notevole intensità, in cui non solo la figura della protagonista acquista nuove connotazioni, ma il suo stesso gesto, quasi obiettivato, si inserisce in una storia, grazie a tale riflessione su sé che Antigone compie; Kierkegaard non cita direttamente questi versi, ma la sua riscrittura di Antigone li mostra in trasparenza.

In via preliminare va sottolineata la cornice di morte che fin dall'inizio ha circondato la fanciulla, e che incombe sulla tragedia con un continuo martellare di termini come *nekros*, *thanein*, *thananton*, "lessico della morte" afferma Steiner, cui Antigone restituisce la dignità omerica e socratica, eliminata dal realismo politico di Creonte. Se nella prima parte dell'opera si legge l'esaltazione della morte da parte della fanciulla, come celebrazione della libertà personale, nella seconda parte il tema diventa devastante, Sofocle mostra «la marcia inarrestabile dei morti sulla società in dissoluzione dei vivi»³⁴, e disegna un quadro in cui gli atti della volontà portano quasi inevitabilmente ad un destino tragico. Ne deriva un equilibrio delle fatalità che richiama, seguiamo la giusta suggestione di Steiner, Anassimandro e la compensazione di tutte le cose, attraverso la retribuzione per *adikia*, l'ingiustizia connessa all'esistenza temporale.

Venendo allora al *kommòs* di Antigone, se finora ella ha tenuto testa a Creonte con durezza, adesso avverte consapevolmente il peso (e il costo) della sua eredità di figlia e sorella, e non appare più l'eroina inesorabile, quasi senza affetti, che non conosce Eros, ma una giovane nelle cui parole si susseguono tristezza, disperazione, amarezza e quella che Hölderlin chiama l'insolenza sublime. Sorta di antitesi speculare ad un canto nuziale – la tragedia non dice se Antigone avanza vestita da sposa, come richiedeva il rito di seppellimento delle giovani morte prima del matrimonio, ma così l'immaginiamo –, il *kommòs* mostra che «l'inumanità è ora confrontata con l'umanità che l'assorbe». La fanciulla parla della vita che sta perdendo, del suo significato e dell'insensatezza della morte, che tuttavia la guida, desiderio di amore e di morte qui si congiungono:

[...] ella è presa in un movimento che tende ad estendere legami di amore (della *philia* secondo il filosofo Empedocle) di sé verso l'altro, ma la distruzione, che accompagna in un primo tempo l'amore del simile e di sé, la separa da Emone, che è l'altro che non può amare³⁵.

Ma soprattutto emerge la solitudine volontaria, una scelta compiuta che Antigone adesso sembra rifiutare: dalla "sintassi dell'ego, grammatica solipsistica", si passa al *pathos* di una vita senza talamo, di più ad un'esistenza che non appartiene né alla vita, né alla morte; in questa

33 G. Steiner sottolinea la varietà stilistica di questi passi, dal lamento alle risposte corali, dall'intervento brutale di Creonte all'orazione finale di Antigone, «che raggiungono l'apice della loro densità e sviluppo intorno al rito della morte di Antigone», ricordando altresì come il *kommòs* nella tragedia rinvii a forme arcaiche di lamentazioni e al racconto mimato del destino dell'eroe, cioè alle radici del dramma.

34 G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 295.

35 J. Bollack, *La mort d'Antygone. La tragédie de Creont*, PUF, Paris 1999, pp. 57-61.

atmosfera si aprono i vv. 904-920, sulla cui autenticità tanto si è discusso³⁶. Non riteniamo di aggiungere argomenti sulla correttezza o meno dal punto di vista filologico, ma limitandoci ad una lettura filosofica, concordiamo con Steiner che vi coglie «la manifesta incapacità di Antigone di trovare la pace dell'anima, la logica coercitiva della sua apologia lascia Antigone definitivamente sola»³⁷, cui seguirà il momento di Getsmani, secondo Hegel, o la notte nera della disperazione, dei vv. 921-928, in cui si intravede l'abisso del nulla. Alle sconsolte parole del Coro si affiancano quelle di Antigone stessa, «in solitudine di amici, destinata al dolore, ecco m'accosto alle fosse dei morti, viva. E quale, quale giustizia d'esseri divini ho mai violato?».

Il richiamo alla giustizia divina non riveste più quel carattere di sicurezza che avevano le celebri parole rivolte a Creonte in precedenza (v. 449 e ss.), ma risuona una grande inquietudine: come invocare gli dei che non intervengono? se la sua pietà è un errore, se essa è causa della sua rovina, forse gli dei sono ingiusti? non è questa la concezione di Sofocle, tuttavia Antigone vuole sapere, «è figlia di Edipo nella conoscenza».

I versi finali del passo «il mio soffrire darà coscienza a me del mio peccato. Ma se il peccato è d'altri [...] a lui non auguro pene maggiori di quante da lui ebbi a patire ingiustamente io stessa» (vv. 925-927) con l'ambiguità propria del verbo *amartanousi*, di cui abbiamo già detto, errore compiuto involontariamente o azione colpevole, e con l'ultimo richiamo alla stirpe di Laio, mostrano il temperamento eroico della fanciulla, insieme alla sua fragilità umana: «venga la notte o il nulla, Antigone alla fine è regale in tutto e per tutto. Ma nessuno splendore può mascherare o ridurre l'abisso [...] in Sofocle l'eroismo non smorza la tragedia. La rende più vana»³⁸.

Abbiamo seguito la complessità dei termini *amartia* e *ate*, nucleo come si è detto anche dell'interpretazione di Kierkegaard, essi possono esprimere “una responsabilità senza colpa”, il loro intreccio è chiamato dal Coro a giustificazione dell'esito tragico: l'accecamento, la “follia” dei due protagonisti è voluta dagli dei secondo il detto: “*Quos perdere vult, deus prius dementat*”.

Se questo è comprensibile per Aiace, Edipo e Creonte, come spiegarlo per Antigone?

36 Come è noto Goethe fu il più drastico sostenitore dell'interpolazione.

37 G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 311.

38 *Ivi*, p. 314.