



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Filosofia della società, dell'arte e della
comunicazione

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La fragilità dell'uomo

Viaggio nell'etica. Dall'Antigone di Sofocle
all'Antigone di Kierkegaard

Relatore

Ch. Prof. ssa Isabella Adinolfi

Correlatore

Ch. Prof. Giorgio Brianese

Laureanda

Maura Campo
Matricola 845247

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

INTRODUZIONE	1
PRIMO CAPITOLO: LA REALTÁ TRAGICA. MORTE O ETERNITÁ DELLA TRAGEDIA?	6
<i>L'uomo è un'isola</i>	8
<i>Lo spettatore allo specchio: l'uomo nella tragedia</i>	12
<i>La consolazione della tragedia</i>	18
<i>La funzione etica dell'antropomorfismo greco</i>	24
<i>La statua incontra la musica, l'atleta il poeta</i>	28
<i>Il dispiegamento dialettico della tragedia</i>	34
SECONDO CAPITOLO: I VOLTÌ DI ANTIGONE. L'ETERNO RITORNO DELLA FIGLIA DI EDIPO	
<i>I temi dell'Antigone di Sofocle</i>	45
<i>Fratelli e sorelle: il ghenos e i dilemmi parentali</i>	54
<i>L'alienazione verbale: le parole che uccidono</i>	62
<i>Pietà ed empietà, Ypsipolis e Apolis</i>	70
<i>Il valore positivo della tragedia</i>	73

<i>Antigone nelle letture femministe</i>	83
TERZO CAPITOLO: DALLA SCISSIONE DEL CORO ALLA SCISSIONE DELL'IO. LA TRAGEDIA NELLA MODERNITÀ E L'IRROMPERE DEL RELIGIOSO	88
<i>Il Deino e l'eticità dell'emozione</i>	89
<i>Il "tragico moderno"</i>	96
<i>Il silenzio nell'opera di Kierkegaard. Abramo, Giobbe e gli eroi tragici</i>	105
<i>Il Dramma moderno. L'occultamento si fa inganno</i>	116
<i>Kierkegaard e Shakespeare: l'Amleto temporeggiatore</i>	125
CONCLUSIONI	130
BIBLIOGRAFIA	132

INTRODUZIONE

L'*Antigone* è un dramma sulla ragione pratica e sul modo in cui la ragione pratica ordina o vede il mondo. [...] Inizia ponendo la parola «Sai?» [...]. Finisce affermando che la saggezza pratica (*to phronein*) è la parte più importante del buon vivere umano (*eudaimonia* [...])¹.

Questo è quanto scrive Martha C. Nussbaum, autrice dell'opera a cui fa riferimento, già nel titolo, questo lavoro. *La fragilità del bene* diviene qui *La fragilità dell'uomo*. La figura di Antigone ricorre per il ruolo privilegiato che riveste in quello che Steiner definisce “valore imperituro della tragedia”. La sua è, all'interno della filosofia, una funzione preziosissima per via delle innumerevoli considerazioni di cui si fa portatrice in merito al potere e alle possibilità umane. L'etica tragica mostra l'insolubilità dei conflitti pratici; per questo è stata spesso tacciata di “primitivismo”. Con l'intento di oltrepassare un simile preconcetto, convinta che la tragedia non insegna a morire, quanto piuttosto a vivere, la Nussbaum ha tentato di ricavare dalle tragedie un invito alla vera saggezza: quella pratica.

Ciò che rende l'eroe tragico “primitivo” è la sua concezione erronea della morale: egli si perde nel rifiuto di un vero e proprio confronto con l'altro, considerato una minaccia alla propria integrità. È affetto da un'estrema parzialità che vuole illusoriamente essere assoluta. In tal senso l'esemplarità della cultura greca è, per un verso, negativa: l'uomo moderno può ricavare dal tormento degli eroi tragici un monito contro la “presunzione” della morale intellettualistica che risulta spesso parziale e astratta, più teorica che pratica. *L'hamartia*, l'errore stesso, diviene prezioso strumento conoscitivo, così come la sofferenza assume un carattere pedagogico irrinunciabile. Col suo *pathei mathos* Eschilo ci suggerisce che nel dolore matura la conoscenza umana e solo così si fa possibile la vera e propria *katharsis*.

La Nussbaum ha così suggerito una lettura della tragedia fedele a quella aristotelica, non per questo priva di elementi innovativi. A questo si avvicinava, in

¹ M.C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene.*, trad. it. di G. Zanetti, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 134.

effetti, l'obiettivo primario nel progetto di questa tesi: compiere e suggerire una riflessione sul tragico che potesse aprire la strada ad un'insieme di considerazioni sulla condizione umana, che non ne negassero l'autonomia ma che ne ridimensionassero le pretese. Ma a dare il "la" è stata soprattutto la lettura dell'opera di Kierkegaard *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*: uno scritto in cui il filosofo danese rivela una certa consonanza col pensiero hegeliano. Nell'opera viene posto in rilievo la possibilità di una relazione dialettica tra tragedia antica e moderna. La continuità tra il tragico antico e il moderno è simile a quella che caratterizza il rapporto tra il *ghenos* e l'individuo, per il quale la totale autonomia rimane un'aspirazione frustrata.

Kierkegaard sceglie la figura di Antigone per tentare il suo esperimento: far rivivere nel tragico moderno alcuni tratti del tragico antico, per approdare hegelianamente al concetto del "vero tragico". Il bersaglio polemico del filosofo danese è, come per la Nussbaum, quell'etica che rifiuta l'intrascendibilità del tragico, di ogni umano conflitto.

Con Kierkegaard, la figlia di Edipo è tornata a suscitare un interesse antico e la sua seduzione su chi scrive è stata potente. Antigone è una figura che ha esercitato e continua a esercitare un notevole fascino su molti studiosi, la sua è una tragedia che porta ad interrogarsi su importanti temi, quali: la giustizia, i rapporti familiari, il sacrificio personale, la trasgressione delle norme. Antigone è senza dubbio un personaggio rivoluzionario e il suo nome viene, qui, accostato all'etica perché se è vero che essa debba occuparsi della liceità degli atti umani, è anche vero che colui che se ne occupa non può trascendere la propria condizione di essere umano fallibile. Il mito di Antigone e la forma artistica con il quale ci è stato tramandato, sono allora fondamentali nel metterci in guardia da qualsiasi pretesa di giudizio esente da errori. Con lei si scopre che il discorso etico è già implicito nella tragedia. Come scrive Edoardo Ferrario: etica e tragedia, rappresentazione artistica e discorso filosofico, non sono che due modi di dire il medesimo. La tragedia, in quanto forma artistica, persiste e resiste alla rimozione della logica. Il tragico si annida da sempre e ancora nel discorso filosofico.

La strada che s'intende percorrere è costellata da alcune tappe segnate dall'influenza di diverse forme poetico-artistiche: l'epica, la tragedia e il dramma. Permea l'intero lavoro la convinzione aristotelica che, senza nulla voler togliere alla

storia, la letteratura e il teatro, con il loro appello alla sensibilità, abbiano un ruolo privilegiato nella definizione e nell'analisi delle problematiche esistenziali. Accanto ad Antigone, protagonisti di questo *Viaggio nell'etica*, molti personaggi cari a Kierkegaard, mutuati sia dalla tradizione greca, che da quella moderna, insieme a figure del Cristianesimo. L'obiettivo è quello di mostrare che la tragedia e, poi, il dramma moderno, per la forte carica emotiva di cui si fanno portatori, hanno un ruolo imprescindibile e fondamentale nella considerazione, e talvolta risoluzione, dei dilemmi morali che l'essere umano è chiamato ad affrontare nel corso della propria vita.

Il primo capitolo ha per titolo *La realtà tragica*. Si sottolinea in esso la necessità di considerare il ruolo del mito nella filosofia. Il *mythos* non si limita ad anticipare, ma compenetra lo stesso *logos* e lo rende più ricco e accessibile. Si cerca, per questo, di mettere in evidenza il valore che le narrazioni mitologiche assumono nelle questioni umane ordinarie e straordinarie. Ci si interroga, quindi, sulla verità delle affermazioni nietzschiane riguardo la morte della tragedia. E ci si chiede, con risposta affermativa, se essa possa ancora rivestire una qualche importanza nell'ambito delle considerazioni sull'etica. Con una breve introduzione sulla tragedia in quanto forma di espressione prediletta dai Greci, e sulla risonanza che autori come Nietzsche e Hegel le hanno dato, ci si fa gradualmente strada entro le tragedie di Sofocle, eleggendo i suoi personaggi a figure chiave per comprendere: sia il ruolo del *fato* e della *fortuna* (allegorie di tutto ciò che si sottrae al controllo umano), che gli insegnamenti che lo spettatore antico e moderno può trarne.

Come si leggerà più avanti, “l'uomo è un'isola” non sta ad indicare che l'essere umano è isolato e autonomo, esente da qualsiasi influenza e contatto con l'esterno, ma, viceversa, che egli è circondato e sorretto da un “mare” di condizionamenti che devono mettere in discussione l'ideale di libertà assoluta. La tragedia è in questo maestra. Pertanto, se dal punto di vista formale, nel moderno è venuta meno, essa conserva ancora un potenziale illuminante che il filosofo e lo studioso di filosofia hanno il compito di risvegliare.

Nel secondo capitolo, *I volti di Antigone*, si entra a pieno titolo nel cuore della vicenda che vede protagonista l'eroina tebana, per sviluppare una molteplicità di questioni di ordine morale sollevate già implicitamente da Sofocle e sviluppate da

diversi autori come Hegel, Simon Weil, Bultman, ma anche Ricoeur, Derrida o ancora Lacan. Si coglierà alla fine dell'esposizione di ogni tema, un continuo approdare al problema della coscienza. La tragedia, infatti, permette di sondare il rapporto che nel processo di raggiungimento della piena autocoscienza, si instaura tra identità e alterità. La profonda analisi della tragedia dovrebbe condurre: dal misconoscimento dell'altro o dal suo riconoscimento polemico come minaccia ai confini dell'Io, alla consapevolezza della specularità e interdipendenza tra *ipse* e *alter*.

Contro l'esclusività di un approccio intellettualistico alla morale, si pone ancora in risalto una saggezza spesso sottovalutata dal pensiero moderno: quella che ammette i limiti della conoscenza razionale di cui si fa rappresentante il personaggio di Creonte. Con la consapevolezza hegeliana che ad esso non spetti il semplice titolo di antagonista o carnefice, ma che Antigone stessa mostra una certa cecità nei confronti della giustizia. Ella non è semplice vittima, ma figura altrettanto colpevole. Nelle figure di Antigone e Creonte il *principium individuationis* si mescola con il tema dei fondamenti della politica e si rovescia nell'abnegazione. L'ambivalenza degli eroi mostra proprio quella commistione tra efficacia e insufficienza che caratterizza l'eticità greca e che ci fa prendere coscienza della necessità di un esame più complesso e profondo dei dilemmi morali. L'eroina greca qui scelta, come una scultura a tutto tondo, viene esaminata da differenti prospettive e assume, così, molteplici volti, tanto da indurre a pronunciare il suo nome al plurale: Antigoni.

Nell'ultimo capitolo, sulla scorta di Kierkegaard, a partire dalla trasposizione della tragedia greca nel mondo moderno, si darà maggiore risonanza alla “voce interiore” della coscienza del singolo rispetto all'azione esteriore dell'eroe tragico. Pertanto il titolo *Dalla scissione del coro alla scissione dell'Io* è idoneo a rendere fluido il passaggio dialettico dello spirito tragico nella sensibilità moderna. La sua permanenza al di fuori della civiltà greca è possibile solo grazie al guadagno di un posto entro la neonata interiorità. Facendo cenno a numerose opere letterarie e teatrali di epoca moderna, si cercherà di mostrare come i grandi temi della tragedia non siano del tutto tramontati. Vicende come quella di Amleto, Otello, Leo Armenio, mettono in risalto come la tanto celebrata libertà moderna incontri numerosi ostacoli e debba fare i conti con l'ignoranza, l'assenza di lucidità, l'inconsapevolezza, l'errore e finanche l'inganno.

Di fronte l'emersione di una siffatta debolezza umana un autore come Kierkegaard riconosce una sola via d'uscita: la fede. Di Abramo, di Giobbe. La sola strada possibile per la *Ripresa*: quella mediazione tra *ipse* e *alter*; tra l'estetico e l'etico, tra il finito e l'infinito, il temporale e l'eterno, tra l'impotenza del Sè greco e la presunzione del Sé moderno. Sul finire di questo lavoro, dunque, attraverso la lente dei tre stadi della vita individuati dal filosofo danese, un confronto tra eroi tragici e figure religiose darà vita a un coro di voci e di silenzi che si ergono a testimonianze della preziosa complessità e fragilità dell'uomo, la quale ci costringe ad ammettere che in alcuni casi gli imperativi dell'etica debbano essere messi, per così dire, tra parentesi. La stessa Antigone con il suo gesto di ribellione contro il *nomos* temporale intende denunciare il carattere “umano troppo umano” delle istituzioni, per questo la sua figura permea fino alla fine le considerazioni qui riportate.

Il lavoro si conclude con il riferimento kierkegaardiano all'Amleto di Shakespeare come tragedia che lascia spazio alla duplice possibilità di una considerazione tanto estetica quanto religiosa, mostrando i punti di contatto tra arte e religione e chiudendo così il cerchio rispetto a uno dei punti di partenza di questo lavoro: la “vocazione religiosa” delle tragedie nel mondo greco.

PRIMO CAPITOLO

LA REALTÁ TRAGICA

MORTE O ETERNITÁ DELLA TRAGEDIA?

La tragedia è dunque imitazione
di una azione nobile e compiuta,
[...] di persone che agiscono
e non per mezzo di narrazione,
la quale per mezzo della pietá e del terrore
finisce con l'effettuare
la purificazione di cosiffatte passioni.

(ARISTOTELE, *Poetica*)

Che io sia attivo, ma sia anche una pianta;
che molte cose che non dipendono da me
mi rendano oggetto di lode o di biasimo;
che io debba costantemente scegliere
tra beni tra loro in competizione
ed apparentemente incommensurabili,
e che le circostanze possano costringermi
ad essere falso o fare qualcosa di sbagliato;
che un evento, qualcosa che semplicemente
«mi capita», possa, senza il mio consenso,
alterare la mia vita;
che sia ugualmente problematico
affidare il nostro bene agli amici, agli amanti, alla patria
e provare a vivere bene anche senza di loro -
tutti questi sono [...] i materiali della tragedia,
ma sono anche fatti concreti
che la ragion pratica vive tutti i giorni.

(M.C. NUSSBAUM, *La fragilitá del bene*)

Molti ritengono che la comprensione della svolta filosofica nel pensiero antico

non possa prescindere dalla distinzione tra *mythos* e *logos*. Il compito della filosofia ai suoi primordi, in effetti, è stato quello di rimpiazzare i miti e la loro spiegazione della realtà con l'impiego della ragione, dell'osservazione empirica, del metodo (induttivo e deduttivo, sintetico e analitico). Nella sua prima fase, la filosofia si fece carico della missione di demitizzare la comprensione dell'esistenza ma la sopravvivenza dei miti, seppure a un livello di maggiore consapevolezza, e il continuo ricorso a essi spiegano il motivo per cui essi non siano mai stati accantonati del tutto e come il trionfo della ragione e della tecnica sia incompleto e mostri ancora delle insufficienze.

Non di sola scienza vive l'uomo. Il motivo del nostro attaccamento alla mitologia va ricercato nei limiti costitutivi della riflessione scientifica in merito alle questioni che definiamo “spirituali”, ai problemi ultimi che riguardano l'essere umano. Va da sé che oggi il mito dev'essere letto in trasparenza, oltre i suoi contenuti letterali, ma già sin da Platone, lungi dall'essere spazzato via, esso è stato invitato a entrare a far parte delle speculazioni filosofiche, del linguaggio comune e delle spiegazioni scientifiche, e gli è stato assegnato un posto d'onore all'interno della letteratura e dell'arte.

Questo significa che la filosofia non può smettere di occuparsi delle manifestazioni artistiche, per via delle conseguenze pratiche che da esse si ricavano. “Se fosse vero che la serietà della vita cade al di fuori del confine dell'arte, allora sarebbe francamente inappropriato volerne fare oggetto di seria considerazione”², afferma Hegel nelle sue *Lezioni di estetica* e, poco dopo, aggiunge: “si può credere che scopi veritieri non dovrebbero venire perseguiti attraverso l'illusione e l'apparenza, che l'apparenza non sia il mezzo veritiero per uno scopo veritiero - ma - ogni essenza, ogni verità deve apparire, per non essere una vuota astrazione”³.

Il filosofo tedesco eleva l'arte a oggetto d'indagine filosofica e aiuta ad introdurre il tema di questo capitolo: l'origine della tragedia e il suo ruolo nel pensiero etico.

² G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, trad. it. di P. D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 4.

³ Ibidem.

L'uomo è un'isola

La nostra esposizione alla fortuna
e il nostro senso dei valori,
[...] ci rendono dipendenti
da ciò che sta fuori di noi.

(M.C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*)

Il valore dell'arte, la quale spesso si nutre del mito, trascende le sue scelte formali e materiali che pure rimangono importanti. “L'arte nel suo apparire fa cenno attraverso se stessa a qualcosa di più alto, [...] rinvia a qualcosa di più elevato. [...] si distingue da altri modi (della verità) non attraverso l'apparenza, ma solo attraverso il modo del suo apparire”⁴. Dunque, ribadendo quanto si affermava sopra: “il supremo contenuto dell'arte è: portare a coscienza i supremi interessi dello spirito”⁵.

In questo capitolo s'insisterà sul valore pratico che una forma d'arte in particolare ha rivestito per la filosofia: la tragedia. I suoi personaggi continuano a parlarci e a invitarci ad una considerazione più profonda dell'umana esistenza: “sentiamo e vediamo ora solo l'eroe, ferito a morte e tuttavia non ancora morente, col suo grido pieno di disperazione: «Anelare, anelare! Morendo anelare, di non morire di struggimento!»”⁶. Questo il richiamo di Nietzsche alla tragedia.

Chiunque si accosti ai problemi dell'esistenza umana con interesse filosofico non potrà fare a meno di cogliere l'ineluttabile tragicità che la caratterizza. Una siffatta presa di coscienza, tuttavia, non dovrebbe condurre a una cinica rassegnazione, ma, semmai stimolare una maggiore sensibilità e ricettività nei confronti delle multiformi manifestazioni della vita, ivi comprese quelle ascrivibili all'esperienza del dolore. Le strade che possono condurre a una simile apertura alla vita sono molteplici, l'arte è una di queste. “Forse l'arte è [...] un correlativo e supplemento necessario alla scienza?”⁷ si chiede e ci chiede Nietzsche. Qui si propende per una risposta affermativa. “Nella

⁴ *Ivi*, p. 6.

⁵ *Ivi*, p. 7.

⁶ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 2013, p. 141.

⁷ *Ivi*, p. 98.

misura in cui la ricerca filosofica è una riconquista della libertà, degli spazi di libertà che si sottraggono al dogma, alla logica formale, al mandato delle scienze pure e applicate, nella misura in cui la filosofia è libertà [...] il poetico sarà il suo terreno preferito”⁸. La poesia è arte e in quanto tale è disinteressata, ma non per questo priva di interesse filosofico. Come scrive Hegel, “la manifestazione dell'arte è sensibile - tuttavia - non è da porre alcun confine tra il pensiero e il sensibile”⁹. L'attenzione per la poetica (quella greca soprattutto) a cui si fa ripetutamente appello in questo lavoro, non è ascrivibile a un mero interesse di carattere filologico ed erudito, tutt'altro: si tratta di un interesse vivo, legato intimamente alle grandi questioni esistenziali che i Greci per primi hanno tentato di formulare. Abbiamo un debito nei loro confronti che può essere estinto solo rendendo giustizia alla portata profetica delle loro intuizioni. Il nostro linguaggio è ancora imbevuto di miti. Dopo i Greci non è stato facile inventare nuove metafore, sottolinea Steiner. Ovunque fissiamo lo sguardo, qualunque cosa ascoltiamo, si nasconde l'eco della mitologia greca. Molte espressioni verbali rimandano più o meno implicitamente alle vicende degli eroi tragici.

Le nostre fatiche sono quelle di Eracle. Le nostre ribellioni si rifanno a quella di Prometeo [...]. Il Minotauro abita i nostri labirinti, ed i nostri voli si schiantano al suolo come quello di Icaro. [...] le nostre peregrinazioni ed i nostri ritorni sono quelli di Odisseo. Il dolore esasperato delle donne offese continua a parlare per bocca di Medea...¹⁰.

E che dire del mito di Edipo? Esso ha fornito materiale esplicativo alle teorie psicoanalitiche. Il mito di Eco potrebbe aver anticipato la formulazione del concetto di tautologia. E Antigone è il mito della sorella che lotta per rendere giustizia al fratello morto e condannato dallo Stato; e di quante “Antigoni” è costellata oggi la cronaca nera italiana... Narciso, invece, presta il fianco alle teorie sulla nascita dell'autocoscienza e potrebbe rappresentare, ancora secondo Steiner, il pericolo del solipsismo e dell'incomunicabilità tra gli individui. McLuhan, per esempio, nell'opera tradotta in

⁸ G. STEINER, *Le Antigoni.*, trad. it. di N. Marini, Milano, Garzanti, 1990, p. 116.

⁹ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 199.

¹⁰ G. STEINER, *Le Antigoni.*, cit., p. 149.

italiano con il titolo *Gli strumenti del comunicare*, gli ha dedicato un intero capitolo, intitolato *Narciso come narcosi*. Quest'ultimo è un dato significativo sulla rinnovata attualità del mito se si pensa che l'opera in questione tratta dei rapporti tra l'umanità e le tecnologie. Quello dei Greci non è stato un vuoto esercizio di fantasia, ma il tentativo di dare un'espressione concreta a problemi universali che riguardano l'essere umano in quanto tale. Del resto, nonostante le nostre protesi tecnologiche, siamo ancora esseri umani e condividiamo tuttora certe preoccupazioni con chi ci ha preceduto anche di millenni. “La tragedia serve a dare corpo, a conferire una presenza visibile alle eterne considerazioni metafisiche, etiche e psicologiche sulla natura del libero arbitrio, sull'esistenza di altre menti e di altre persone, sulle convenzioni del contratto e della trasgressione tra l'individuo e le sanzioni trascendenti e sociali”¹¹. Insomma, sembra che, con un po' di enfasi, si possa concedere a Steiner di dire che “la nostra realtà mima, per così dire, le possibilità canoniche che sono state espresse per la prima volta nell'arte e nella sensibilità classica”¹². Martha Nussbaum condivide simili posizioni riguardo la saggezza che risiede nell'arte classica e osserva: “i poeti tragici nutrivano l'opinione, evidente nelle loro scelte formali, che le emozioni intense, soprattutto la pietà e la paura, fossero fonti di sapere sulla vita umana buona”¹³. A partire dal recupero della cultura ellenica, ella insiste sull'esigenza di far cadere il nesso causale tra virtù e felicità, saggezza e soddisfazione, alla luce degli esempi contenuti nelle tragedie. Coloro i quali nelle rappresentazioni tragiche soccombono, mostrano una certa somiglianza con l'uomo etico di Kierkegaard: affetto da un eccesso di fiducia in sé, da una malattia che potrebbe essere definita emblematicamente “sindrome del timoniere”, egli naviga nel mare dell'esistenza certo di poter confidare solo sulle proprie forze. Ciò che sembra sfuggire a una siffatta personalità è che “ad una persona buona può venire a mancare la piena *eudaimonia* per colpa di eventi che non sono sotto il suo controllo”¹⁴. La possibilità di portare in salvo la nave nella tempesta della vita dipende anche dal favore delle onde. Quando Filottete riesce ad abbandonare Lemno, che è stata la sua prigione, dice che la buona riuscita dell'impresa è dipesa da tre fattori: la Moira, gli amici e il

¹¹ *Ivi*, p. 116.

¹² *Ivi*, p. 128.

¹³ M. NUSSBAUM, *La fragilità del bene.*, cit., p. 3.

¹⁴ *Ivi*, p. 682.

daimon. “L'ordine significativo di questi elementi ci suggerisce che il giudizio pratico dei personaggi citati è, come Lemno, un'isola: qualcosa di solido e fermo, ma circondato dalle forze della fortuna e degli eventi naturali, che talvolta sono favorevoli e talvolta contrari”¹⁵. Una simile concezione non deresponsabilizza l'essere umano ma limita la portata della sua libertà.

Non vi è alcuna concatenazione tra l'essere buono e accorto e il vivere felice. E del resto è chiaro che il vasto campo delle questioni etiche non può trovare risposte soddisfacenti negli imperativi ipotetici. Il mezzo più idoneo per conseguire la felicità è ancora ignoto e di certo non si tratta di un'abilità strumentale. È per questo che Aristotele, filosofo che la Nussbaum preferisce a Platone, accorda maggiore stima ai poeti. “Aristotele nutre una grande considerazione per la tragedia. Sia nella *Poetica* che nella *Politica*, quando discute l'educazione dei giovani cittadini, egli le assegna un posto d'onore, attribuendole un valore sia motivazionale sia cognitivo”¹⁶. Il peculiare contrassegno dell'arte tragica è che al valore assoluto attribuito dall'uomo moderno alla scienza preferisce la fallibilità della sapienza, “la quale, senza farsi ingannare dalle seducenti deviazioni delle scienze, si volge con immobile sguardo all'immagine totale del mondo, cercando di cogliere in essa, con simpatetico sentimento d'amore, l'eterna sofferenza come sofferenza propria”¹⁷.

Se si vuole dare una rappresentazione quanto più completa dell'uomo bisogna ammettere e considerare che, accanto alla capacità di volere e di agire, la caratteristica che più lo connota è la vulnerabilità. Ignorare questo fatto equivale a dare un'immagine ideale dell'essere umano che non corrisponde al vero. Una realtà tutt'altro che scoraggiante secondo le parole della Nussbaum, la quale ci dice che “una parte della particolare bellezza posseduta dall'eccellenza umana consiste proprio nella sua vulnerabilità”¹⁸. In tal senso la tragedia mostra un individuo più umano, in qualche modo più “vero” del Socrate morente nell'anti-tragedia platonica. La forza di quest'ultimo sta nella sua convinzione ma è di scarso aiuto per l'uomo comune che non può affatto ignorare l'influsso esterno. Poniamo una situazione ipotetica che è quella che

¹⁵ *Ivi*, p. 698.

¹⁶ *Ivi*, p. 679.

¹⁷ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 122.

¹⁸ M.C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 47.

poi riguarderà Antigone: come si fa a conservare la tranquillità d'animo nel cammino verso il patibolo, sapendo di lasciare il certo per l'incerto? L'amore per il sapere, o l'amore per il fratello, non sono immuni “dall'assalto della realtà” (per dirla con Nietzsche). Essere un'isola non vuol dire essere staccati dal resto, soli, imperturbabili ma, viceversa, secondo la feconda similitudine della Nussbaum, significa essere circondati dall'influsso di correnti esterne. Dunque morire per un ideale è comprensibile, ma gioire della morte stessa è un compito troppo arduo per l'uomo comune. Antigone anela la morte, ma non lo fa con gioia. La sua è una scelta quasi del tutto obbligata, data dalle circostanze che le rendono preferibile gli inferi al mondo dominato dall'arbitrio umano. Pertanto, fondamentale è il contesto in cui l'eroe agisce, ovvero la situazione.

“Se un'opera si limita a esporre determinati caratteri senza mostrarli in azione, manca del valore proprio della tragedia”¹⁹; essa porta l'attenzione dello spettatore più che sull'indole dei personaggi, per così dire, “a riposo”, sulla situazione in cui il carattere deve condurre all'azione. “*Hexis e praxis*, carattere ed attività, sono connessi così strettamente che non è neppure possibile rappresentare le giuste condizioni del carattere se non vengono rappresentate l'azione e la comunicazione – e, perciò, la vulnerabilità”²⁰. Pertanto, prima Aristotele e poi la Nussbaum insistono sul ruolo fondamentale delle emozioni nelle scelte umane.

Le molteplici capacità che l'uomo può acquisire nel corso della sua esistenza non debelleranno mai la fragilità che lo caratterizza. A tenere l'uomo con i piedi per terra e a preservarlo dalla *hybris* è il ricorso alla tragedia greca che da tempi immemori ci racconta la parabola della miseria umana.

Lo spettatore allo specchio: l'uomo nella tragedia

L'opera d'arte non è per sé,
ma per noi, e noi
dobbiamo sentirci in familiarità con essa.
Gli attori non parlano per sé,

¹⁹ *Ivi*, p. 680.

²⁰ *Ivi*, p. 683.

parlano a noi,
e questo accade con tutte le opere d'arte.
(G.W.F. HEGEL, *Estetica*)

Se volete farvi un'idea,
della personalità, della morale
e dell'eleganza di un amico,
dovete osservarlo
mentre affronta circostanze difficili,
non nella realtà rosea
della vita di tutti i giorni.
(N.N. TALEB, *Il cigno nero*)

La tragedia racconta storie di azioni umane. Trama e azione sono i fili di cui è intessuta. Essa “deve mostrare i propri caratteri in azione.[...], «include il carattere assieme alla» rappresentazione dell'azione”²¹. Per comprendere veramente appieno i protagonisti della tragedia dobbiamo coglierli in itinere, dobbiamo vederli scegliere e agire. Entrambi gli elementi, il carattere e le condizioni, sono necessari, cooperano alla buona riuscita di un progetto. E ciò nonostante “avere un buon carattere o essere in una buona condizione non è sufficiente affinché la vita sia completa”²². In un'ipotetica addizione *peripeteia* e *anagnorisis* (riconoscimento) saranno gli addendi la cui somma potrebbe rivelarsi l'*hamartia*: l'errore, che conduce alla sofferenza. “Soffrire per colpa dell'*hamartia* vuol dire [...] commettere durante l'azione una qualche sorta di errore causalmente intellegibile, non semplicemente fortuito, in qualche modo imputabile a se stessi; e tuttavia non si tratta della conseguenza di una disposizione difettosa del carattere”²³. La pietà, che scaturisce dalle vicende tragiche, deriva dal fatto che lo spettatore riconosce nelle peripezie del personaggio qualcosa che può capitare anche a lui. Nel dolore proprio, infatti, scopriamo di essere più umani, nel dolore altrui invece abbiamo svelata la comunanza della nostra natura. Ciò a cui abbiamo assistito da spettatori in terza persona anticipa la possibilità dell'esperienza in prima persona e porta

²¹ *Ivi*, pp. 681-682.

²² *Ivi*, p. 682.

²³ *Ivi*, p. 686.

alla “consapevolezza che per noi sono aperte le stesse possibilità di chi soffre”²⁴. Guardando dalla montagna l'uomo che nuota in mare aperto e rischia di annegare, il saggio epicureo, che gioisce del non essere coinvolto, dovrebbe lasciare spazio all'uomo kierkegaardiano che sospeso con delle cinghie, ne imita i movimenti dalla duna. Essi saranno imperfetti, a lui mancherà l'acqua, non avvertirà l'umido sulla pelle e la sua attività apparirà goffa e ridicola; ma avrà, dentro di sé, la coscienza che l'onda potrebbe infrangersi sull'altura. Quando questo avverrà, probabilmente non sarà capace di ripetere gli stessi movimenti del naufrago, ma potrà almeno descriverli in virtù della comune natura umana che li rende a lui familiari. Ecco un altro esempio: guardando un acrobata ci stupiamo di ciò che egli riesce a fare col suo corpo poiché non ci reputiamo capaci d'imitarlo e tuttavia sappiamo che per l'essere umano, con il giusto esercizio, quei movimenti sono possibili. E ancora: dietro la maschera, l'attore che si dimena esasperando in forma drammatica i sentimenti umani non potrà fare a meno d'immedesimarsi nel personaggio a cui sta prestando il proprio corpo. La figura dell'attore consente, allora, di spiegare meglio il fenomeno dell'empatia a partire dall'imitazione. Egli è l'essere umano per eccellenza capace di porsi nei panni dell'altro, fondendo la sua stessa persona (l'osservatore) con il personaggio (l'osservato). Ci si può forse rallegrare di non essere veramente sofferente, ma nel compiere in prima persona i movimenti dell'eroe non si può approdare ad un'imperturbabile indifferenza di fronte al patire di quest'ultimo. E lo spettatore, a sua volta, grazie ad una siffatta mediazione, potrà partecipare anch'egli della sofferenza dell'eroe.

Se, come afferma Aristotele, nell'antica Grecia i poeti hanno una funzione fondamentale nell'educazione dei fanciulli, l'arte drammatica potrebbe rivestire ancora oggi, per noi, un ruolo importante nel campo dell'etica. In che modo?

La tragedia mette in luce il ruolo del fato nelle vicende umane:

noi riconosciamo quanto siano grandi le sofferenze inflitte ad altri esseri umani simili a noi, che, tuttavia, non ne portano nessuna colpa. Noi commiseriamo Filottete, abbandonato e dolorante e senza amici su un'isola deserta. Commiseriamo Edipo perché l'azione corretta a cui lo condusse il suo carattere non era il

²⁴ *Ivi*, p. 689.

crimine spaventoso che egli commise per ignoranza.
Commiseriamo Agamennone perché le circostanze lo costrinsero
ad uccidere la figlia²⁵.

E mentre compatiamo, in virtù del sentimento di comunanza, temiamo per noi una simile sorte. Il timore è tanto più forte quanto la consapevolezza che qualsiasi prevenzione sia vana. Mettendo in scena drammi di individui particolari con tratti universali, la tragedia favorisce il sentimento simpatetico. Le imperfezioni e la fragilità delle figure tragiche mostrano un'intima parentela pur con individui mai esistiti. La statura eroica dei personaggi tragici non è tale da prendere del tutto le distanze dall'uomo comune. L'eroe non è né assolutamente malvagio, né assolutamente buono, egli è semplicemente debole e fallibile come tutti gli uomini. Dunque pietà e paura sono le emozioni che sorgono nello spettatore della tragedia e nello spettatore-attore della vita.

Nell'universo etico di Aristotele ci sono diverse cose da temere, cose importanti per la stessa *eudaimonia*. Se, come insiste Aristotele, noi riconosciamo che i personaggi tragici sono simili a noi nella loro bontà e nelle loro possibilità generali e che la tragedia mostra «le cose che possono succedere» a una persona in generale, con la nostra paura riconosciamo che la loro tragedia è possibile anche per noi. E tale reazione è in sé un insegnamento sulla situazione umana e sui nostri valori²⁶.

La possibilità di scorgere una certa somiglianza tra noi e l'eroe dà alla poesia un valore etico superiore alla storia. «La storia racconta ciò che effettivamente è avvenuto; la poesia «i fatti che possono accadere». La storia racconta «il particolare, [...]»; la poesia l'«universale: [...] a un individuo di tale o tale natura accade di dire o fare cose di tale natura»²⁷. Pertanto la poesia, e non la storia, è vera *magistra vitae*. Il fatto che una personalità storica venga ricordata per le sue grandi gesta belliche o diplomatiche, non la fa competere con l'eroe tragico, animato da moventi più universali. Ci è difficile

²⁵ *Ivi*, p. 690.

²⁶ *Ivi*, p. 691.

²⁷ *Ivi*, pp. 691- 692.

immedesimarci in Napoleone: la maggior parte di noi non è e mai sarà un condottiero, né un sovrano. Antigone, invece, non è ricordata per il suo ruolo di principessa, ma per il suo sacrificio estremo di sorella. Le stesse vicende storiche ci commuovono solo nella loro trasposizione drammatica che, per quanto infedele ai fatti, riesce a muovere le corde della nostra sensibilità. Si pensi, a tal proposito, all'*Adelchi* di Manzoni. Chi, prima della tragedia manzoniana, si era preoccupato per le sorti di Ermengarda? Ella, ci dicono gli storici, probabilmente non è mai esistita, o questo non era il suo nome, ma quante donne sono state ingiustamente ripudiate da coloro che muovevano i fili del potere? La storia non è in grado, da sola, di farci prendere coscienza dell'errare umano, semplicemente perché non fa appello all'emozione e al sentimento che, invece, hanno una forte valenza cognitiva e motivazionale.

Secondo l'interpretazione data dalla Nussbaum al pensiero aristotelico espresso nella *Poetica*, sembra che Aristotele si sia sforzato di pensare veramente a fondo la psiche umana. E proprio per questo egli ha sostenuto che la bontà dell'eroe non debba essere assoluta, ma commista ad una certa inclinazione lamentosa, che non lo renda ai nostri occhi perfetto tanto da non favorire l'immedesimazione. Per questo Antigone sul finire della tragedia, mentre avanza verso le sue eterne carceri, lamenta la sua condizione di vergine che non conoscerà mai lei gioie del matrimonio e della maternità. Scrive, allora, la Nussbaum: “la tesi di Aristotele in questo luogo della *Poetica* è [...] la seguente: se la tragedia ci mostra eroi divini, senza i limiti di sopportazione [...] che caratterizzano anche i migliori soggetti umani, non si sviluppa il sentimento di somiglianza che è così importante per la reazione tragica”²⁸. Ciò spiegherebbe, senza contraddizione alcuna, perché “l'autocommiserazione di Filottete, l'oblio di sé e l'ambizione di Creonte, l'inflessibile rifiuto dei valori civili di Antigone, la sfrontatezza di Agamennone”²⁹ ci rendono questi eroi ancora più amabili e, in certa misura, ammirabili, nonostante la consapevolezza delle loro imperfezioni. Torna il tema dell'*hamartia*: tali personaggi non vanno incontro alla rovina a causa della loro malvagità, ma per un errore. Al contrario di quanto potrebbero sostenere gli assertori della dottrina platonica, l'uomo etico kierkegaardiano o il saggio epicureo, “secondo Aristotele la pietà e la paura sono fonti di illuminazione e di chiarimento perché

²⁸ *Ivi*, p. 693.

²⁹ *Ibidem*.

l'agente, reagendo e considerando le proprie reazioni, sviluppa una più ricca comprensione dei valori e delle inclinazioni che stanno alla base delle sue risposte”³⁰. Non è un caso, non manca di mettere in evidenza la Nussbaum, che la radice etimologica della parola *katharsis*, tanto cara ad Aristotele, abbia un profondo legame con il termine “chiarezza”. Esso “indica [...] la rimozione di un ostacolo [...] che rende l'oggetto [...] meno chiaro [...]. L'uso medico, che significa «purga», è un'applicazione particolare di questo significato [...]: la purga libera il corpo dagli impedimenti e dagli ostacoli interni, purificandolo”³¹. E da qui il prestito e l'estensione alla purificazione spirituale.

Il grande pregio della tragedia è, anche secondo Szondi, quello di mostrarci, attraverso il particolare, l'universale. Mediante la mimesi e la categoria del verisimile l'arte tragica edifica un ponte tra l'universalità e la particolarità, attraverso il termine medio della possibilità. L'effetto sullo spettatore entra a far parte della tragedia stessa e le dà completezza e validità. Egli è il destinatario primo e ultimo di ogni rappresentazione pertanto, nonostante rimanga al di fuori dell'azione, è tutt'altro che marginale. In questo, forse, la tragedia, pur senza perdere lo statuto di arte antica, è il più contemporaneo dei generi artistici. Essa include i suoi fruitori e si mantiene sempre aperta, nonostante il suo finale sia sin dall'inizio a noi noto. Questo la rende immortale e sempre attuale. Bisogna, tuttavia, dare atto a Nietzsche e poi a Szondi di aver compreso che i Greci si ponevano nei confronti del teatro in maniera differente da noi contemporanei: non un semplice svago, ma un'esperienza collettiva con valenze spirituali. Dalla comunanza con il personaggio all'oblio del sé, la tragedia conduce: prima all'immedesimazione e poi, per suo tramite, al superamento dell'interesse privato. La sintonia con l'eroe si mantiene sullo stesso piano della presa di distanza dal sé individuale. Nella compartecipazione al dolore ci si scopre più “filantropi” e, se si è disposti ad accettare di ridimensionare quella componente di egocentrismo che caratterizza la coscienza umana, si può inaugurare un atteggiamento più “umano” all'insegna dell'apertura all'altro.

“L'inizio dell'arte coincide con la religione, poiché l'arte è dapprima l'unico modo

³⁰ *Ivi*, p. 694.

³¹ *Ivi*, p. 695- 696.

di portare l'assoluto a coscienza"³². Hegel ha ben colto il legame tra religioso e arte, tra etico ed estetico. Egli rileva come le opere di Omero fossero per i Greci ciò che per i cristiani è la Bibbia. I primi culti avevano una forma drammatica, artistica e anche per noi moderni, con le dovute cautele, l'arte può ancora rivestire un valore religioso. "Nell'arte noi dobbiamo venire liberati – dalla - [...] soggettività"³³. La tesi di Hegel trova conferma nelle parole di Nietzsche:

dell'arte pretendiamo soprattutto e innanzitutto – il - superamento del soggettivo, - la – liberazione dall'«io» e – l' – assenza di ogni volontà e capriccio individuale; anzi senza oggettività, senza pura e disinteressata contemplazione, non potremmo mai credere minimamente a una produzione veramente artistica³⁴.

La consolazione della tragedia

Venne sempre acutamente percepita
la particolare bellezza del contingente
e del mutabile,
venne sempre conservato
quell'amore per il rischio
e per l'esposizione alla fortuna
dell'umanità empirica,
che trova la sua ricorrente espressione
nelle storie delle divinità innamorate
dei mortali
(M.C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*)

Molte sono le cose mirabili,
ma nessuna è più mirabile dell'uomo.
(SOFOCLE, *Antigone*)

³² G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p.120.

³³ *Ivi*, p. 112.

³⁴ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 40.

La tragedia è, dunque, un'opera religiosa sulla vulnerabilità umana. Essa mette il più fragile degli esseri a contatto con l'universale. Si potrebbe dire, insieme a Nietzsche, che in essa è in gioco il rapporto dell'uomo con la divinità, per il tramite dell'*ananke*: la necessità. Necessaria e universale è la tragicità nell'esistenza: ogni momento reca in sé la possibilità di un conflitto tra opposti destinati a soccombere. Questa è la tragicità del tragico: la contraddizione, la presenza del negativo. Ma nel tragico l'armonia venuta meno apre lo spazio per un nuovo e più duraturo equilibrio. Se, dal punto di vista degli individui la discrepanza è irreparabile, dal punto di vista dell'universale no. Lo ha spiegato magistralmente Hegel: nella tragedia gli eroi sono vere e proprie personalizzazioni di valori, ognuno si scontra con altri eroi, con valori opposti. Il tragico consiste nel fatto che le due parti hanno una legittimità uguale e contraria. Uguale per intensità, contraria nella direzione. In altre parole, tutti i personaggi avrebbero una giustificazione a sostegno del proprio agire, ma questo stesso agire può realizzarsi solo al prezzo dell'annientamento del suo opposto al quale è stata riconosciuta pari liceità ontologica ed etica. L'uomo è sempre a un passo dalla giustizia ma mai la raggiunge e subisce lo scacco della colpa. Non vi è soluzione se non nell'annichilimento del colpevole, nella morte dell'individuo, necessaria allo ristabilirsi dell'unità inizialmente turbata dal sorgere dell'opposizione. Dopo il sentimento della comunanza, sorge nel pubblico il sentimento della conciliazione. Vi è nel dispiegarsi di questa dialettica qualcosa di consolatorio. Consolazione che, secondo Szondi, manca all'interpretazione del tragico data da Schopenhauer. L'essenza del tragico, come quella della realtà, sarebbe infatti per il filosofo della *noluntas*, l'assurdo. Una forza cieca e folle che si palesa una volta strappato il velo delle apparenze. Allora il tragico si manifesta per ciò che è: non un dolce dolore che conforta, ma parte ineliminabile della vita che necessita solo della rassegnazione. La tragedia, in quanto forma d'arte, rappresenta la volontà unica che si esteriorizza nelle sue diverse manifestazioni, le quali giungono a confliggere ed eliminarsi l'un l'altra. L'unico esito possibile è, dunque, l'annientamento che si realizza nel tutto per mezzo delle sue parti. La tragedia mostra, alla fine, proprio l'inevitabile autodistruzione della volontà nella lotta autolesionista, ma inevitabile, contro se stessa. Qualsiasi volere è destinato al fallimento. Gli eroi tragici dopo terribili patimenti non guadagnano una ricompensa, ma rinunciano ai nobili fini che

perseguivano al principio della vicenda che li vede protagonisti. Quasi sempre essi muoiono e la loro morte è la manifestazione sensibile dello spegnersi della fiamma della loro volontà, la volontà di vivere.

Non c'è tensione escatologica nel pensiero dei Greci, tutto rimane sul piano del finito e privo di ricompensa terrena, così come celeste. Forte si fa, a questo punto, la tentazione di ricavare dalla tragedia un suggerimento riguardo la nullità del significato ultimo dell'esistenza. Eppure, non manca in essa, così come pure nell'esistenza, la possibilità della gratificazione. “Quel popolo [...] che aveva un talento così unico per il *soffrire*, come avrebbe potuto sopportare l'esistenza, se questa non gli fosse stata mostrata nei suoi dèi circonfusa da una gloria superiore?”³⁵. L'Olimpo non è altro che una mimesi trasfigurata della realtà, “giacché solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*”³⁶. Come uno specchio al di là del quale esiste una dimensione parallela, esso restituisce un'immagine ideale della realtà. “Con questo rispecchiamento di bellezza la volontà ellenica lottò contro il talento, correlativo a quello artistico, del dolore e della saggezza del dolore”³⁷. Il *pathei mathos* di Eschilo torna implicitamente in Sofocle.

La figura più dolorosa della scena greca, lo sventurato *Edipo*, è stata concepita da Sofocle come l'uomo nobile che è destinato all'errore e alla miseria nonostante la sua saggezza, ma che alla fine, in virtù del suo immenso soffrire, esercita intorno a sé un'azione magica e benefica, che è ancora efficace dopo la sua dipartita³⁸.

Significativo è, qui, il capovolgimento operato da Nietzsche nel considerare quella che generalmente viene vista come la “maledizione di Edipo” in aura magica e benefica che si diffonde a macchia d'olio. Anticipatore, dunque, Nietzsche rispetto alla Nussbaum, nell'assegnare un valore positivo proprio al negativo che si manifesta nella tragedia. All'insegna del paradosso, nella vicenda di Edipo si mostra uno stretto

³⁵ *Ivi*, p. 32.

³⁶ *Ivi*, p. 45.

³⁷ *Ivi*, p. 34.

³⁸ *Ivi*, pp. 64- 65.

rapporto tra la saggezza e l'incesto: “Edipo, l'assassino di suo padre, il marito di sua madre, Edipo, che ha sciolto l'enigma della Sfinge! Che cosa ci dice la misteriosa triade di questi atti fatali? C'è un'antichissima credenza popolare, persiana in particolare, per cui un mago sapiente può nascere solo da un incesto”³⁹. Colui che mostra di conoscere i segreti della natura e scioglie l'enigma della Sfinge è, in realtà, colui che è destinato all'inconsapevole violazione della stessa. Il sapere che ha condotto Edipo a Tebe lo abbandona proprio quando ne diviene re. La sua stessa ascesa al trono è frutto della sua ignoranza.

Il doppio legame mostruoso che accomuna gli eredi di Edipo (Antigone fra tutti) fa di essi eroi capaci di grandi imprese e scelte. Sia la saggezza prometeica che l'incesto sono delitti verso gli dèi. “A causa del suo titanico amore per gli uomini Prometeo dovette essere lacerato dagli avvoltoi; per la sua eccessiva saggezza, che sciolse l'enigma della Sfinge, Edipo dovette precipitare in un travolgente vortice di atrocità”⁴⁰. Ma sembra che Nietzsche voglia dire che ne sia valsa la pena, che il gioco vale la candela: le cose migliori che l'uomo conquista sono frutto di un crimine che porta con sé delle conseguenze. Edipo è adamitico nel suo andare sventuratamente incontro al sapere: “la conoscenza del bene e del male fa infelici Adamo ed Eva. E come Adamo è cacciato dal paradiso, così anche Edipo viene scacciato”⁴¹. La conquista del sapere è tutt'altro che accesso alla felicità socratica, essa è infelicità. Eva ha mangiato il frutto perché non ha accettato la beata condizione dell'ignoranza e ha pagato il prezzo della conoscenza con la finitezza. Questo potrebbe già essere un dato della profonda ricchezza che si cela nella debolezza umana.

Si è sostenuto sin dall'inizio che la lirica, la tragedia, in una parola la poetica, possa rappresentare una via valida per l'accesso ad una maggiore e più profonda comprensione dell'esistenza; per questa ragione *La nascita della tragedia* è l'opera che più tiene fede a questa convinzione. Ancora una volta, con Nietzsche, al banco d'accusa Socrate e Platone e la supremazia da loro accordata al raziocinio che pure contagia un tragediografo come Euripide. Solo la tragedia attica, per Nietzsche, è capace di mettere insieme i due spiriti della grecità: apollineo e dionisiaco, l'arte plastica e la musica,

³⁹ *Ivi*, p. 66.

⁴⁰ *Ivi*, p. 37.

⁴¹ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 298.

frutto di pulsioni diverse e in contrasto, che come la corda e il legno curvo dell'arco creano un perfetto equilibrio eracliteo. Essa è stata e sempre sarà “meta comune dei due istinti, il cui misterioso connubio si è glorificato, dopo una lunga lotta precedente, in una tale creatura – che è insieme Antigone e Cassandra”⁴². Apollineo e dionisiaco si scontrano nella tragedia, ma anche nel singolo e nella comunità. Da qui la descrizione della cultura come prodotto del continuo riequilibrarsi di queste due forze. Le stesse fasi dell'arte greca possono essere interpretate sulla base del prevalere dell'una o dell'altra. Per esempio l'arte dorica è vista da Nietzsche come resistenza dell'apollineo agli assalti del dionisiaco. “Lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco*, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente”⁴³.

In una tragedia come *Antigone*, per esempio, nella polarità tra il personaggio maschile, Creonte, e il personaggio femminile, Antigone, si coglie bene questo dissidio tra l'apollineo ordinatore e il dionisiaco portatore di caos e scompiglio, dove il dionisiaco, alla fine, si rivela il fondamento su cui poggia l'apollineo.

Dal costante contrasto tra le due forze si origina l'arte perfetta che Nietzsche individua nella tragedia attica. È forse per questo, dunque, che l'*Antigone* di Sofocle è stata definita da Hegel la sublime tra le tragedie. Essa è, in un certo senso, una tragedia entro la tragedia per via degli elementi che ancora prima dell'azione oppongono i suoi personaggi.

L'intento che anima l'opera di Nietzsche permea, in qualche modo, queste pagine: un rinnovamento all'insegna del recupero della sensibilità antica, un nuovo modo di guardare alla tragicità dell'esistenza sulla scorta della saggezza greca. I Greci possono insegnarci a sopportare i dolori dell'esistenza: la loro superiorità sta nella consapevolezza della caducità della vita, manifestata attraverso l'exasperazione dell'esperienza della sofferenza, elevata ad arte.

La musica costituisce l'elemento dionisiaco, la scultura, invece l'apollineo. La tragedia è figlia tanto dell'epopea, la quale ha più elementi apollinei, quanto della musica che è il campo in cui si manifesta il dionisiaco. La tragedia affianca all'epica la musicalità del coro. Dunque la tragedia greca va recepita come coro dionisiaco su cui si

⁴² F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*., cit., p. 39.

⁴³ *Ivi*, p. 21.

stagliano le figure apollinee, come immagini che si staccano dal comune fondo fluido della musicalità. Se la tragedia ad un certo punto è morta è accaduto con Euripide, scrive Nietzsche, il quale ha subito il fascino della ragione socratica trasformando il mito in narrazione realistica e razionale, celebrando le nozze tra virtù e felicità. Inaugurando, cioè, il pensiero secondo cui al virtuoso non può capitare alcuna sventura definitiva. Euripide ha così tolto alla tragedia proprio la tensione tragica, aprendo le porte alla divinità ordinatrice che tutto risolve, il *deus ex machina*. Nietzsche fa appello ad una ripresa del tragico, venuto meno nella concezione razionale dell'universo. Un invito, il suo, ad andare al di là della cultura teoretica, titanica nel suo sforzo di spiegare e controllare tutto. Nietzsche descrive il rapporto tra apollineo e dionisiaco anche nei termini del sogno e dell'ebbrezza. Un simile accorato appello all'abbandono della lucidità e della veglia può trasformarsi in un utile esercizio per mitigare le pretese razionalistiche. La tragedia può diventare la nostra "bevanda narcotica", capace di destare impulsi sopiti dall'eccesso di razionalità.

Luce e tenebre caratterizzano rispettivamente Apollo, il chiarificatore, e Dioniso, l'oscuro, il misterioso. Questi elementi ritornano, ancora una volta, nella tragedia esemplare di Sofocle, nella polarità tra mondo dei vivi e mondo dei morti. Antigone è chiaramente dionisiaca nella dimenticanza di se stessa, nel suo sacrificio, nel suo sprofondare negli abissi dell'oscurità e lo è ancora di più in quanto elemento disturbante nell'ordine della *polis*. Ella sente chiaramente il richiamo del silenzio:

'stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggioso non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto'⁴⁴.

Eppure c'è al principio qualcosa di apollineo in lei poiché, scrive Nietzsche, "Apollo mi sta innanzi come il genio trasfiguratore del *principium individuationis*, [...]"; per contro al mistico grido di giubilo di Dioniso la catena dell'individuazione viene

⁴⁴ *Ivi*, p. 32.

spezzata e si apre la via verso le Madri dell'essere, verso l'esistenza intima delle cose"⁴⁵; non è forse Antigone una figura in cui si manifesta in maniera inequivocabile la presenza di entrambi gli elementi? Ella si erge a individuo nel suo rifiuto dell'obbedienza alle leggi della *polis*, per poi andare fieramente incontro alla morte che distrugge e riassorbe l'esistenza del singolo.

Dopo il trionfo della morte, la consolazione risiede in ciò che lo spettatore ha ricavato dalla vicenda tragica. Con Nietzsche, alla presa di coscienza dell'ineliminabilità del negativo fa seguito una risposta affermativa alla vita pur nella sua tragicità, per via di ciò che l'eroe, l'essere umano "eroico", lascia e imprime nel fluire della vita stessa. Attraverso l'imprescindibilità dell'elemento dionisiaco diventiamo consapevoli dell'unità e dell'essenza della vita al di là del perire dell'individuo.

La funzione etica dell'antropomorfismo greco

La sfera della poesia
non si trova al di fuori del mondo,
come una fantastica impossibilità
di un cervello poetico:
essa vuol essere l'esatto contrario,
la non truccata espressione della verità.
(F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*)

Dimmi, perché quand'era qui la cagna
cantatrice d'enigmi, alcuno scampo
non trovasti ai Tebani? E sí, l'enigma
non era tal che lo sciogliesse il primo
giunto! Occorreva l'arte del profeta!
Ma tu non dagli uccelli e non dai Numi
trar sapesti presagio. Invece io giunsi,
io, che nulla sapevo, Èdipo;
e muta la resi...
(SOFOCLE, *Edipo re*)

⁴⁵ *Ivi*, p. 105.

In qualche modo, questo capitolo ha una valenza introduttiva e vuole essere una sorta di apologia dell'arte tragica e del suo peculiarissimo ruolo di mezzo di acquisizione di una maggiore consapevolezza individuale e collettiva. Parafrasando Hegel, l'arte è il luogo eletto in cui lo spirito trova le sue manifestazioni più alte. In essa un popolo dà massima espressione ai propri valori, alla propria cultura, alla propria civiltà come segno della propria consapevolezza.

L'arte, quella tragica in particolare, getta un ponte tra la natura e la cultura, attribuendo senso alle connessioni meccaniche tra fenomeni. Il fenomeno della morte è il fenomeno per eccellenza a cui la tragedia cerca di dare un significato che trascenda la vacuità dell'evento in sé dal punto di vista della natura. L'arte tragica rapina la natura della sua indifferenza e ce la riconsegna carica di significato. Antigone strappa via alla natura brandelli di terra per ricoprire il fratello morto e alla terra lo restituisce con un gesto carico di significato. Le opere d'arte sono come misteri, simboli che nascondono significati altri rispetto all'immediatezza percettiva. La morte non è più semplice annullamento che lascia solo silenzio dietro di sé. La forma artistica è una vera e propria maschera che copre di autentico significato spirituale ciò che appartiene alla natura. La polvere ricopre il corpo di Polinice vestendo il “nudo” cadavere di amore fraterno. Il sodalizio di Antigone con la terra è evidente sin dalle prime battute della tragedia di Sofocle. La terra che lei ha smosso, sollevato all'inizio come acqua che disseta, alla fine, la sovrasterà, la ricoprirà, l'accoglierà entro le sue profondità oscure. “La vera e propria *sofferenza* dionisiaca, è come una trasformazione in aria, acqua, terra e fuoco, e [...] quindi dobbiamo considerare lo stato di individuazione come la fonte e la causa prima di ogni *sofferenza*”⁴⁶. Antigone alla fine si fa terra, l'individuo viene riassorbito dal tutto. Un destino simile a quello dei Titani spetta dunque all'eroina tebana: come gli déi antichi furono scacciati ed esiliati nelle viscere della terra o costretti a rifugiarsi negli oscuri confini del mondo baciato dai raggi del sole, così ella sarà privata della luce e accolta tra le tenebre. Dopo la svolta della ragione rappresentata da Edipo, si assiste con Antigone ad un ritorno al caos.

Nella mitologia greca i Titani rappresentano la cattiva infinità, la forza che non sa darsi equilibrio e disciplina. Dal punto di vista artistico essi trovavano un correlato nelle

⁴⁶ *Ivi*, p. 72.

grandi opere architettoniche come i templi, nei quali si eleggeva a simbolo lo sconfinato, il monumentale. Il passaggio all'arte classica si celebra, dunque, con Edipo: colui che si rivela capace di risolvere l'enigma della sfinge. Il mostro tiene in scacco l'uomo col suo insolubile indovinello, Edipo trova la risposta nell'uomo stesso e lo distrugge. La risposta è il simbolo che rimanda alle parole dell'oracolo delfico: “conosci te stesso”. Edipo compie il movimento della coscienza verso se stessa e approda all'autocoscienza. C'è nella sua risposta la coincidenza del risolutore con la soluzione. Egli stesso, in quanto essere umano, è la chiave per dissolvere il rompicapo.

Già nella Sfinge, mezza animale e mezza uomo, distesa, immobile, vi era un potenziale slancio verso l'autocoscienza, ma solo con Edipo, l'uomo *tout court*, si scioglie l'arcano mediante il pensiero. Ecco compiuto il passo decisivo per una sorta di teandria che si manifesta nell'antropomorfizzazione degli dèi. Fatto, quest'ultimo, che Hegel non legge come un limite, ma, al contrario, come un punto di forza della cultura greca. Il passaggio dall'arte simbolica all'arte classica si realizza, per Hegel, con l'elezione della figura umana a simbolo. Poiché l'essere umano è rappresentante dello spirito, la personificazione è la via maestra per l'accesso allo spirituale. Per questo Hegel scrive: “il rimprovero rivolto all'antropomorfismo della religione greca è perciò infondato e le va invece rimproverato di non essere sufficientemente antropomorfa”⁴⁷. Il merito dei Greci è, infatti, quello di aver sempre trovato i migliori modi per dire ciò che è difficile dire, le migliori allegorie per rappresentare ciò che altrimenti resta inafferrabile. La storia di Edipo, si è visto, può essere un'allegoria della celebre iscrizione greca che invita alla presa di coscienza di sé. Pertanto si coglie in Hegel una prospettiva diametralmente opposta a quella nietzschiana, la quale respinge la dottrina socratica.

La figura di Antigone si è già fatta largo in queste pagine e così ci ha introdotto Sofocle. I suoi eroi sono i più adatti a celebrare il passaggio dalla statuaria come forma artistica eletta, al teatro. I suoi personaggi si prestano ad un confronto con le sculture dell'epoca classica. La scultura, dice Hegel, è quella forma artistica che esprime un *pathos* particolare mediante una figura intera, nella quale un carattere deve apparire come prevalente. Gli eroi sofoclei sono come statue parlanti dotate di movimento, che

⁴⁷ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 153.

agiscono e argomentano le loro azioni. Per Hegel, è innegabile il contributo fornito da Omero alla statuaria. C'è, dunque, un rapporto fraterno e quasi simbiotico tra statuaria e tragedia, “la pienezza della scultura a tutto tondo è l'equivalente in pietra dell'integrità dell'eroe nella tragedia, e viceversa le parole che l'eroe pronuncia sulla scena sono dure e squadrate come il marmo di una statua”⁴⁸. Entrambi i generi artistici attingono il proprio materiale narrativo e plastico dai poemi omerici, nei quali “l'eroe ha un carattere monolitico, una volontà unica, infrangibile, sempre costante”, così come “la statuaria greca di età classica scolpisce gli individui a tutto tondo, in modo che possa risaltare da ogni lato la completezza della figura”⁴⁹. Ciò però non deve condurre a negare una certa varietà e ricchezza dell'antropologia greca: “l'essere umano è totalità soggettiva, a un uomo appartengono tutti gli dei; egli racchiude nel proprio petto tutte le potenze, che nella cerchia degli dei sono proiettate l'una fuori dall'altra, è la ricchezza dell'intero Olimpo”⁵⁰. Le metafore, le allegorie, le personificazioni che la cultura greca ci ha consegnato hanno spesso per referente l'interiorità umana: le Eumenidi danno forma al senso di colpa e a un primo abbozzo di coscienza morale. Tutte le tragedie, infatti, se lette attentamente ci narrano la storia della coscienza umana nel suo duplice significato di *Bewusstsein* e *Gewissen*, *Conscience* e *Consciousness*. Ha, allora, ragione Nietzsche quando afferma: “i Greci sono, [...], gli eterni fanciulli, e anche nell'arte tragica sono soltanto i fanciulli che non sanno quale sublime giocattolo sia nato fra le loro mani”⁵¹. Nella figura degli dèi si compie il gioco dialettico tra esterno e interno. “Infatti gli dei, per quanto da un lato siano esterni, dall'altro si trovano anche nell'animo”⁵². L'interesse antropologico, altrimenti, verrebbe meno. “Quando Achille vuole sguainare la spada contro Agamennone, Minerva lo trattiene. [...]: questo processo è contemporaneamente qualcosa di interiore, un troncarsi dell'ira in se stessa, un trattenersi dell'animo”⁵³. Qualcosa di simile Hegel lo nota anche nella tragedia moderna, riportando l'esempio dell'*Amleto* e di *Macbeth*. Lo spettro del padre, nel primo, e le streghe, nel secondo, sono la voce dell'interiorità. In *Amleto* il fantasma rappresenta la risoluzione e il

⁴⁸ G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa, Brescia, editrice La Scuola, 2013, p. 54).

⁴⁹ *Ivi*, p. 53.

⁵⁰ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 99.

⁵¹ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 113.

⁵² G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 96.

⁵³ *Ivi*, p. 97.

coraggio che nel principe danese non trovano alcuna possibilità di sbocco per via del suo carattere debole e melanconico.

Al di là di qualsiasi differenziazione tra epica, tragedia antica e tragedia moderna, una cosa sembra certa: i poeti e i tragediografi hanno, di volta in volta, esercitato il ruolo di mediatori tra l'intelligibile e il sensibile, tra lo spirituale e il materiale. Da qui le implicazioni etiche che scaturiscono da alcune scelte estetiche. Nella cultura greca che gli dèi siano costruiti a immagine e somiglianza dell'uomo non è del tutto vero, essi costituiscono "l'autentica interiorità" dell'uomo, eppure rimangono esterni, separati, altrove, collocati sul monte Olimpo. Essi sono ambivalenti: sono sia interni che esterni. La loro esteriorità è funzionale ad una migliore comprensione dell'interiorità umana, eppure il loro essere non si esaurisce in essa. Gli dèi rappresentano anche e soprattutto ciò che si sottrae al controllo umano. Il poeta ha il merito di raccordare questi due ambiti del reale: l'interno e l'esterno, il soggettivo e l'oggettivo, la volontà e la fortuna o il fato. "Il poeta [...], per un verso, individualizza [...] l'ideale, ma al tempo stesso, mostra questo esteriore come un che d'immanente, di spirituale, che appartiene al carattere dell'uomo"⁵⁴. Ciò sarebbe, ancora, una rappresentazione del complesso e precario equilibrio tra volontà, necessità e casualità che caratterizza ogni umano vivere. "Dunque, per un verso è profondamente sbagliato, commentando un poeta, dare una spiegazione prosaica degli dèi, dicendo che si tratta di qualcosa di puramente interiore; ma dall'altra parte ciò è anche giusto"⁵⁵. Lungi dall'essere segnata solo ed esclusivamente dal principio dell'irriducibilità diadica, la cultura greca ci stupisce per la sua complessità, la commistione e l'accordo che realizza tra le coppie di opposti.

La statua incontra la musica, l'atleta il poeta

Si è cercato di spiegare come la ricchezza emotiva dei personaggi tragici sia spesso parzialmente mutilata dalla loro indole statuaria. I personaggi sono, infatti, per

⁵⁴Ivi, p. 96.

⁵⁵Ibidem.

certi versi, come simulacri o basso rilievi che mostrano solo una faccia, che possono manifestare una ed una sola azione, uno e un solo sentimento alla volta. Ciò fa del personaggio una semplificazione. Ma bisogna andare oltre e non soffermarsi a questa parvenza. Lo stesso Hegel ci invita ad osservare più da vicino e con maggiore accuratezza i personaggi sofoclei e la loro multilateralità. Basti pensare al comportamento differente di Antigone verso i suoi cari: Ismene, Polinice, Eteocle, tre fratelli ai quali spetta un trattamento differente.

Possiamo scorgere nella chiusura e completezza dell'opera d'arte scultorea, un'altrettanta apertura e ricchezza: “l'immagine plastica nella sua tranquillità lascia scorgere la libertà di una figura, la possibilità di entrare nei rapporti più diversi; noi scorgiamo la quieta profondità, che abbraccia in sé la possibilità di tutte le potenze”⁵⁶. La scultura, in effetti, è chiusa, finita, delimitata nella sua estensione, ma ha la terza dimensione nella sua profondità.

Nella tragedia sofoclea gli individui mostrano un'impermeabilità marmorea, una chiusura all'altro, pena la frantumazione del proprio sé. Ma si tratta di una falsa coscienza: “l'individuo ha in se stesso il suo altro, e nel ferire quest'ultimo ferisce se stesso”⁵⁷. Ecco perché gli individui si annichiliscono a vicenda e così facendo, in qualche modo, si annientano in maniera riflessiva. Essi dovrebbero accettare di aprirsi a ciò al quale si oppongono, ma la pietra non si lascia attraversare da un'altra pietra senza sgretolarsi. Così sono i personaggi sofoclei.

Nella statua vi è “una staticità che non è ancora azione, una sostanza che non si è ancora convertita in soggetto vero e proprio”⁵⁸. Un blocco di pietra, per quanto smussato nei suoi angoli più acuti, che aspetta di ricevere la propria anima. Anima, che si potrebbe nietzscheamente far coincidere con la musica.

Il sonoro ha una sua sostanza, tuttavia la sua materialità è, in qualche modo, astratta. Nella musica la materia invisibile trascende se stessa. La musica è intimamente legata al tempo, piuttosto che allo spazio: “il suono, in quanto è, non è; il suo compimento fisico, non appena è, sparisce”⁵⁹; è esattamente come il tempo in Agostino:

⁵⁶ *Ivi*, p. 100.

⁵⁷ *Ivi*, p. 297.

⁵⁸ G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa), p. 81.

⁵⁹ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 256.

la sua presenza non si lascia catturare, non lo si può afferrare eppure la sua esistenza è innegabile e fondamentale e si coglie nell'interiorità.

La funzione della musica nella scena tragica è tutt'altro che secondaria, essa “anima” la scena dall'interno, dà un'anima alle figure della tragedia. Quale migliore mezzo espressivo per l'eroe tragico il cui destino è il medesimo del suono? Il compimento della sua azione equivale alla sua dissoluzione. La musica è la componente emotiva della tragedia. Il verbo stesso *sentire*, esprime tanto la sensazione uditiva, quanto l'emozione. L'orecchio costituisce la principale porta di accesso al cuore, il tramite fisico prediletto dal sentimento. L'importanza fisica del suono nella tragedia viene accresciuta dalla parola. Dal suono inarticolato si passa, con la lirica, a quello articolato: il discorso. Dalla fonetica alla semantica.

Alla base delle arti, secondo Hegel, sta dunque la differenza tra i sensi. Essi vengono suddivisi in sensi pratici come l'olfatto, il tatto e il gusto; e sensi teoretici, come la vista (i Greci stessi, lo si coglie soprattutto con Edipo, assegnano alla vista un ruolo predominante) e, appunto, l'udito. Questi ultimi, presi insieme, stanno a fondamento della fruibilità dell'opera teatrale. Riprendendo Hegel e volendo essere più precisi sarebbe forse il caso di dare a quelli che il filosofo tedesco definisce sensi teoretici, anche l'appellativo di sensi etici. L'eroe infatti vede e sente, si lascia guardare e ascoltare e tramite azioni e parole si mostra in tutta la sua sfortunata e imperfetta nobiltà d'animo. In un rapporto dialettico la sintesi tra arti figurative e arti musicali è costituita dalla poesia. La completezza della tragedia deriva dalla sua parentela con il frutto di questa felice unione. “Nell'arte della parola al suono si unisce la determinatezza della figura propria delle arti figurative”⁶⁰. Per dirla con Nietzsche, al caos e all'indeterminatezza del dionisiaco si affianca la quiete e l'austerità misurata dell'apollineo.

Il dramma della musica [...] è quello di non possedere un autentico contenuto: perciò la passione violenta che in origine si esprime nella musica più grezza e più rozza, vale a dire il grido animale, dev'essere modulata dal canto affinché avvenga il passaggio progressivo alla parola che agisce come ancora rispetto

⁶⁰Ivi, p. 262.

alla mostruosità che può emergere dal puro risuonare musicale⁶¹.

Nei versi sofoclei che narrano della disperazione di Antigone una volta scoperto il corpo di Polinice privato nuovamente di sepoltura, il suo lamento viene paragonato alle urla di un uccello che trova il proprio nido vuoto. Il paragone dell'eroina tebana con l'animale mostra il legame tra la figura di Antigone e l'irrazionale. La persistenza del dionisiaco, la sua rivolta entro lo spazio in cui la parola ha trionfato sui suoni striduli e inarticolati emessi dalle baccanti.

Nell'arte tragica, l'”opera d'arte vivente” che è l'atleta, il quale si muove silenziosamente, s'incontra con il poeta che gli dà voce. Pindaro, il poeta lirico greco che ha celebrato numerosi vincitori, non a caso è la figura chiave a partire dalla quale si snodano le prime considerazioni della Nussbaum sui meriti umani. “Pindaro dedica tutta la sua carriera poetica a scrivere odi liriche per esaltare l'eccellenza umana”⁶². Affinché questo possa accadere bisogna convenire che le buone qualità e i buoni risultati raggiunti da un essere umano dipendono dalla sua responsabilità. E tuttavia la saggezza porta Pindaro a dichiarare che “l'eccellenza della persona buona [...] è come una giovane pianta: qualcosa che cresce nel mondo, sottile, fragile, costantemente bisognoso di alimento dall'esterno”⁶³.

Si è accennato con l'atleta all'agonismo greco: un fondo agonale, permane nella cultura greca fino ad investire la stessa tragedia, nella quale si fa evidente attraverso l'inconciliabilità tra le due impermeabili potenze etiche. Nella tragedia non esiste una netta divisione tra bene e male: “a produrre la collisione non è una volontà malvagia, non è la mera disgrazia, ma la giustificazione etica che si trova da entrambi i lati”⁶⁴. La pari dignità di cui godono le due potenze etiche le rende inadatte alla possibilità del trionfo.

La prima potenza è il *lato della luce*, il dio dell'oracolo, il quale – scaturito secondo il suo momento naturale dal sole che tutto illumina – tutto sa e tutto rivela: *Febo*, e *Zeus* che ne è il

⁶¹ G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa), p. 100.

⁶² M.C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 45.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 294.

padre. Ma i comandi di questo dio vaticinante e le sue rivelazione relative a ciò che è sono peraltro ingannevoli. Infatti, nel suo concetto, questo sapere è immediatamente il non-sapere, perché la coscienza, nell'agire, è in se stessa questa antitesi. Proprio colui che era stato capace di risolvere l'enigma della Sfinge, come pure colui che s'era attenuto alla fedeltà filiale, vengono dunque mandati in rovina da quanto il dio loro rivela⁶⁵.

Nella vicenda di Antigone, così come anche in quella di Oreste,

i due lati della coscienza, che nella realtà effettiva non hanno ciascuno una propria individualità separata, ottengono entrambi la loro figura particolare nella *rappresentazione*; l'una individualità riceve la figura del dio che rivela; l'altra, quella delle Erinni che si mantiene nascosta⁶⁶.

Le due opposte istanze etiche costringono l'eroe a una scelta tra un *aut-aut* irriducibile in cui “tutto ciò che esiste è giusto e ingiusto, e in entrambi i casi ugualmente giustificato”⁶⁷. In questo si mostra la miseria umana, l'ineluttabile destino degli esseri finiti. “Il dissidio tragico, la scissione tra potenze etiche opposte accade sotto lo sguardo del coro [...] che accoglie l'eroe come un tempo l'architettura accoglieva la statua del dio”⁶⁸. Nel passaggio dall'epica alla tragedia il poeta si è fatto da parte lasciando lo spazio necessario all'eroe per farsi carne per mezzo dell'attore, il quale parla, non narra, e così facendo dà voce alla volontà di agire dell'eroe stesso. Ma egli non è da solo sulla scena. Come un'ombra lo segue il coro. Elemento tutt'altro che accessorio, per Nietzsche esso precede addirittura la tragedia così come la conosciamo.

La tragedia si sarebbe sviluppata a partire dal coro. Come le maschere apollinee celano dietro di sé il ribollire del magma originario dionisiaco, così la musica ha preceduto la parola. Il coro sarebbe allora il generale da cui procede il singolo, l'humus dal quale sono sbocciati gli eroi. Il coro, l'indifferenziato, precede l'individuo il quale

⁶⁵ G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2008, cit., p. 482.

⁶⁶ *Ivi*, p. 484.

⁶⁷ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 71.

⁶⁸ G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di Francesco Valagussa), cit., p. 103.

prende congedo dal generale e si macchia della colpa dell'individuazione. “Nel tragico [...] l'individualità viene distrutta dall'unilateralità del suo scopo. L'individualità perisce col suo scopo. L'eterna giustizia si esercita sull'individuo e sullo scopo”⁶⁹. La tragedia classica, infatti, “inizia da una situazione: alcuni individui sono coinvolti nell'offesa recata a una condizione, e debbono perciò darsi in essa uno scopo. Quel che è giustificato è l'eticità in genere, ma le potenze etiche sono diverse”⁷⁰. Tale diversità è mantenuta insieme, sopita nella situazione che precede lo snodarsi della vicenda e il *casus belli* che porta le potenze a dichiararsi guerra l'un l'altra. In tale panorama “il coro rappresenta la condizione quieta, che vive in un'eticità non turbata, teme la scissione delle potenze etiche e rimane per sé neutrale”⁷¹. Il coro canta, l'individuo parla. Dalla fluidità musicale si modellano come creta le sue parole.

Il canto mostra una ricchezza che manca alla “chiarezza della parola”: “il cantante [...] parla più che non canti, accentuando in questo mezzo canto l'espressione patetica della parola”⁷². Il suono inarticolato dei versi bestiali ha un'incisività per cui nessuna parola potrebbe sostituire con uguale efficacia le urla disperate di Antigone di fronte al cadavere del fratello. La misura e la bellezza di Apollo poggiano sulla sofferenza dionisiaca. L'armonia scaturisce dal caos, la bellezza dall'orrore dello smisurato superamento dell'individuo nella morte. *Pathei Mathos*, il monito eschileo risuona ancora. Ecco, allora, che si coglie la bellezza nella misera morte della vergine Antigone, che non ha conosciuto il mondo se non nelle sue più tristi manifestazioni. Eccola, finalmente apparire la soddisfazione, “la consolazione metafisica, lasciata alla fine in noi da ogni vera tragedia [...], per cui in fondo alle cose la vita è, [...], indistruttibilmente potente e gioiosa”⁷³. Solo l'arte, per Nietzsche, ha l'enorme potere di tramutare l'orrore in bellezza. “Il coro è un muro vivo contro l'assalto della realtà”⁷⁴. La tragedia è la più “vitale” delle rappresentazioni e chiarificazioni del senso dell'esistenza.

⁶⁹ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 292.

⁷⁰ *Ivi*, p. 293.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 124..

⁷³ *Ivi*, p. 54.

⁷⁴ *Ivi*, p. 57.

Il dispiegamento dialettico della tragedia

Nel *Saggio sul tragico* di Peter Szondi (qui più volte citato) l'autore richiama Benjamin, il quale ha rilevato la centralità del tema del sacrificio nella tragedia attica. Esso ha una valenza ambigua: è espiazione, ma è anche e soprattutto testimonianza di una ribellione. Lungi dal voler essere una preghiera per la remissione dei peccati è l'evento più eclatante con il quale l'eroe spodesta gli déi. L'eroe spesso si sacrifica per la propria comunità; si pensi ad Ifigenia quando accetta il destino di vittima sacrificale per il bene del suo popolo. Se, dunque, la parola è fondamentale nel dispiegarsi della tragedia, alla fine ciò che veramente trionfa è il silenzio. La parola, infatti, rimane insufficiente e nasce già vecchia rispetto a ciò che intende dire; rispetto all'azione. L'eroe in effetti agisce più di quanto non rifletta e parli. Nel presentare la differenza tra poesia epica, lirica e drammatica, nelle sue lezioni, Hegel sostiene che nella prima venga narrato un accadere oggettivo, nella seconda, al contrario, trova piena espressione la soggettività del poeta e nella terza la sintesi, la “presentazione dell'in-e-per-sé-essente, come esso è saputo in sé dal soggetto che ne fa un accadere oggettivo”⁷⁵.

L'azione del soggetto non fa che congiungere le circostanze esterne oggettive e il sentire interiore soggettivo. Questi tre momenti trovano dei rappresentanti rispettivamente nel rapsodo, nel cantore e nell'attore, che è, appunto, la prima persona narrante sé. “Omero non compare come soggetto nella sua poesia, e poiché egli presenta solo l'oggettività della Cosa, si è affermato che la sua poesia appartenga a molti poeti”⁷⁶ e, si potrebbe aggiungere: la sua poesia appartiene a tutti, all'essere umano in quanto tale. Essa è dotata di una certa universalità che trascende il tempo e lo spazio.

Nell'epica domina il fato, il destino, mentre nella tragedia e nel dramma una certa forma di volere, pertanto “nel dramma la commozione non può scaturire dalle circostanze, ma dalla decisione”⁷⁷ che fa grande l'eroe. Se, inoltre, l'epopea tratta della guerra tra i popoli, la tragedia prende in esame la guerra tra individui, mentre il dramma, introietta il conflitto ad un livello ancora più profondo: è la guerra interiore entro un

⁷⁵ G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, cit., p. 273.

⁷⁶ *Ivi*, p. 286.

⁷⁷ *Ivi*, p. 278.

solo individuo. Il conflitto può scaturire dall'esterno così come pure dalla famiglia “e questa è una situazione molto antica, che comincia già con Caino – e - prosegue con la guerra tebana”⁷⁸. La guerra tra tebani e argivi è lo sfondo generale su cui si stagliano le figure di Eteocle e Polinice e si innesta il loro conflitto. “La condizione epica – la guerra di Tebe e Argo - deve essere il terreno presupposto”⁷⁹.

La lotta tra le due potenze etiche che trovano manifestazione nello Stato e nella Famiglia è la condizione che si incarna nelle figure di Creonte e Antigone. Un conflitto etico che solo nel moderno trova spazio nell'interiorità del singolo. Antigone si scontra con la realtà per cui “l'individuo nello Stato è indifferente; egli incontra l'universale”⁸⁰. Solo dove lo Stato manca ancora o non lo si riconosce possono sorgere gli eroi. Motivo per cui, nella tragedia di Sofocle, lo statuto eroico spetta più ad Antigone che a Creonte. La caratteristica dell'eroe è, infatti, l'autonomia. “L'individuo, ferito dall'ordinamento e dal mondo in cui gli uomini ne abusano, si trasforma in nemico dell'ordinamento sociale e gli muove guerra con le proprie forze, vuole [...] togliere le assurdità dell'ordinamento”⁸¹. Dunque o “gli eroi greci sono o in una condizione che precede le leggi oppure sono fondatori di Stati”⁸², afferma Hegel. Ma se lo Stato c'è, come nel caso di Antigone, gli eroi sono colpevoli, e tuttavia non perdono quel particolare tratto di valore che ci consente di accostarli ancora agli eroi omerici.

A mitigare il vero e proprio eroismo in una figura come Antigone vi è “un tratto di dipendenza” molto marcato. Una stretta concatenazione di azioni e reazioni sta alla base delle trilogie e dei cicli, quello tebano soprattutto, a cui si fa riferimento in questa sede. L'azione di Antigone è il risultato di eventi che la precedono e che la determinano. L'individuo, in realtà, è strumento nelle mani della necessità, tramite attraverso cui l'inevitabile si manifesta in maniera illusoria con un'apparenza di libertà. La giustizia, l'armonia, si ha solo nella staticità propria delle sculture. Dall'immobilità si passa al movimento per mezzo dell'impulso ad agire. Oltre alla parola e alla volontà, il movimento caratterizza l'eroe.

“Gli Egizi presentavano i loro dei con le gambe unite; sono stati i Greci i primi a

⁷⁸ *Ivi*, p. 89.

⁷⁹ *Ivi*, p. 280.

⁸⁰ *Ivi*, p. 81.

⁸¹ *Ivi*, p. 85.

⁸² *Ivi*, p. 82.

scostare braccia e gambe dal tronco e a dare alla figura la posizione dell'incedere”⁸³. Dalla quiete si è passati alla situazione e da essa, con l'emergere della coscienza, all'azione. Azione tesa al raggiungimento di uno scopo che trascende il singolo stesso. Il sacrificio del singolo rappresenta in qualche modo il trionfo del soccombente e delle sue idee. Il gesto ultimo con il quale la voce che si è levata dal coro viene ridotta al silenzio non è vano. Edipo ha battuto la sfinge e ha inaugurato la stagione del pensiero. Prometeo ha rubato il fuoco agli dèi. Entrambi sono stati puniti per la loro *hybris* e per la loro conoscenza, ma di fatto hanno permesso un avanzamento di civiltà. Nonostante gli dèi si siano adirati i risultati raggiunti non sono cancellabili. In tal senso, se, prima Nietzsche e, poi, la Nussbaum, contrapponevano alla tragedia, l'antitragedia socratica, Hegel, per converso, presenta lo stesso destino di Socrate come tragico: egli è eroe in senso proprio. Libera dall'antico e inaugura il nuovo. Il passaggio da una situazione pregressa e obsoleta ad una nuova e rivoluzionaria non può di certo registrarsi se non mediante il sacrificio, l'immolarsi dell'eroe, colui che spalanca le porte del cambiamento. Questo, secondo Szondi, rende vicine le teorie di Benjamin e quelle di Hegel, con la sola differenza che, mentre il primo focalizza l'attenzione su di un personaggio quale Edipo, il quale lotta contro una forza demoniaca, il secondo prende in esame Antigone, la figlia di Edipo, colei che appartiene alla generazione successiva dove gli dèi hanno smesso di curarsi delle vicende umane: pertanto ella è costretta a scontrarsi non con la legge divina, ma con una legge umana e arbitraria. Szondi approda alla teoria secondo cui la tragedia avrebbe un andamento dialettico nel quale tutti i momenti lasciano dietro di sé una scia. Non tutto va perduto.

“Il lato principale del contenuto dell'arte classica è dunque sostanzialità etica, individualità spirituale, che ha al contempo un momento della potenza naturale”⁸⁴. Nel cammino verso la conquista dell'eticità s'incontra per prima la vendetta, la *nemesi*. La rappresentazione più eclatante di ciò è la celebre lotta tra i Titani e gli dèi olimpici. Prometeo è un Titano che pensa agli esseri umani, ma non fa loro alcun dono etico. Il suo contributo è materiale, egli dà all'uomo la possibilità del progresso tecnico: il fuoco; qualcosa di naturale che è però prerequisito fondamentale per qualsiasi sviluppo.

“Questi sono i Titani che sono caduti: Crono: il tempo astratto; Urano, il cielo, il

⁸³ *Ivi*, p. 87.

⁸⁴ *Ivi*, p. 165.

mare, la terra, gli esseri naturali in genere. I nuovi dei [...] sono individui”⁸⁵. Dopo il trionfo degli dèi olimpici, vecchi e nuovi déi continuano a scontrarsi. Li troviamo in fondo a tutte le tragedie. Tale lotta che si colloca, per così dire, nell'infanzia della civiltà greca, permane nel fondo di ogni umana lotta: quella di Antigone e Creonte o quella di Oreste. Nell'*Orestea*, si ripresenta proprio la lotta tra le Eumenidi e Apollo, le divinità ctonie e quelle celesti. “Nella trasformazione che si attua nell'arte greca rimane conservata l'antica stirpe degli dei”⁸⁶. Come il Dioniso nietzschiano che si cela dietro Apollo, come il rimosso che si ribella alla rimozione stessa e spezza le catene della sua prigionia, l'antico permane nel nuovo. La colpa di Edipo rimane intrappolata in Eteocle, Polinice e Antigone.

Vi è, nella tragedia greca, una feconda sintesi di natura e spiritualità. Nel moderno invece, l'arte ha mostrato di essersi completamente emancipata dalla natura, dall'esteriorità e dall'azione. Basti pensare all'anti-eroe inattivo Amleto. Il dramma si dispiega solo nella sua anima, nella sua coscienza, perché quello è il luogo in cui si consuma la scissione e quello è il luogo in cui si manifesta il conflitto.

L'eroe greco, l'eroe in senso proprio, non sceglie veramente la sua azione, egli è carattere: è più di quanto non *faccia*. Viene definito dal suo essere più che dal suo agire. O meglio la sua azione è diretta conseguenza del suo essere. Egli è *pathos*, dunque ha poca libertà di movimento, la sua azione è definita sin dappprincipio. Non colpevole è solo l'inazione. L'eroe deve essere colpevole per essere eroe. Amleto, invece, teme la colpevolezza e non si risolve per la scelta, dunque si mantiene in un limbo. Egli è ammalato di eccesso di coscienza, mentre l'eroe greco è più irruento e meno coscienzioso perché la sua spiritualità è ancora commista alla natura. Per questo secondo la Nussbaum “Aristotele, a differenza dei pensatori moderni, preferisce i personaggi esuberanti ed estroversi, che sono pienamente se stessi solo quando *agiscono* e non si limitano a *riflettere*”⁸⁷.

Nella seconda parte del suo saggio, Szondi, passa al vaglio otto tragedie tra antiche e moderne, al fine di rintracciarne elementi trasversali, primo fra tutti quello dialettico. Ma su questo tema si tornerà nell'ultimo capitolo, il quale ha l'ambizione di

⁸⁵ *Ivi*, p. 161.

⁸⁶ *Ivi*, p. 160.

⁸⁷ M. NUSSBAUM, *La fragilità del bene.*, cit., p. 681.

operare un confronto tra tragedia antica e dramma moderno. Tuttavia, qui, non si può tacere su un caso rilevato da Szondi che tornerà utile nell'inquadrare la vicenda di Antigone, figura che ci accompagna in questo viaggio nell'etica. Ci si riferisce alle peripezie di Edipo nell'*Edipo re* di Sofocle. "Ovunque lo sguardo si fissi nella vicenda dell'eroe, esso incontra quell'unità di salvezza e annientamento che costituisce un tratto fondamentale di ogni tragico. Giacché ad essere tragico non è l'annientamento in sé, ma il fatto che la salvezza si trasformi in annientamento"⁸⁸. Questa espressione si addice particolarmente a Edipo. La saggezza, la conoscenza, viene a coincidere con la sventura, con l'autodistruzione ad un livello ancora inconscio. In Sofocle le divinità non fanno irruzione nel mondo, esse hanno, tutt'al più, il potere di distribuire tra gli uomini una certa libertà d'azione. "Tragico non è che agli uomini accada qualcosa di terribile per opera della divinità, bensì che questo avvenga proprio a causa dell'agire dell'uomo"⁸⁹ che, in ogni caso, non ha una reale possibilità di comportarsi diversamente rispetto a quanto mette in atto. "Tre volte l'oracolo [...] guida [...] l'agire degli uomini e fa sì che siano essi stessi a compiere ciò che è stato decretato su di loro"⁹⁰. Il destino dell'eroe deve compiersi. Bisogna prestare attenzione al contenuto delle tre profezie che, nell'*Edipo re*, l'oracolo pronuncia in momenti diversi. Si noterà subito che l'elemento paradossale attraversa la tragedia in tutto il suo snodarsi. Laio viene a sapere che il destino di Tebe dipende da un fatto singolare: la rinuncia alla progenie. "Per poter avere discendenti, egli deve rinunciare ad averli, giacché l'erede, che di solito è colui che preserva la stirpe dall'estinzione, in questo caso la provocherebbe"⁹¹. Ecco dunque molteplici inversioni: il padre, colui che dona la vita al figlio, avrà la propria vita tolta dal figlio stesso. Edipo incarna in sé l'unità di generazione e distruzione. Generando un figlio, Laio è colpevole di una colpa innocente che dovrà comunque scontare. La necessità che si compia quanto l'oracolo ha predetto è evidente nell'impossibilità, nonostante l'illusoria apparenza, d'invertire il destino. Laio pensa di poter togliere la vita a colui al quale l'ha data per evitare che sia quest'ultimo ad annientarlo. Laio deve uccidere il figlio, non dovrebbe poterlo fare senza macchiarsi del peggiore dei delitti. O

⁸⁸ P. SZONDI, *Saggio sul tragico.*, trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 1996, p. 79.

⁸⁹ *Ivi*, p. 80.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 81.

almeno, per un autore come Kierkegaard, non potrebbe farlo sul piano etico, nello stadio in cui non si è ancora approdati al religioso, che consente invece ad Abramo di oltrepassare il conflitto etico e uccidere Isacco per volere di Dio, senza peccare. Laio pensa di poter arginare l'aporia etica in maniera non tragica, ma neanche religiosa nell'accezione kierkegaardiana. Dunque, non assumendosi una vera e propria responsabilità tragica, decide di abbandonare il figlio. Questa decisione lo sprofonda nella più totale insicurezza che lo spinge, a distanza di tempo, a mettersi alla ricerca del figlio lungo la strada del destino prospettato gli dall'oracolo. Il secondo oracolo parla ad Edipo già adulto e lo induce a fuggire da Corinto e da quelli che crede essere i suoi genitori per fuggire/andare incontro al terribile destino di incestuoso patricida. “In tal modo la consultazione dell'oracolo si capovolge da elemento di salvezza in elemento distruttivo: invece di porre fine all'ignoranza circa i suoi genitori, fa di questa la causa dei terribili avvenimenti futuri”⁹². Ancora paradossi: mentre Laio fugge dal suo assassino, Edipo fugge dal suo destino di assassino andando, reciprocamente, la vittima incontro al suo assassino e l'assassino, malgrado se stesso, incontro alla sua vittima.

Così, al trivio padre e figlio si trovano l'uno di fronte all'altro, senza riconoscersi. Quello vuole consultare l'oracolo a proposito di suo figlio, questi lo ha interrogato su suo padre. Ma anziché ottenerne una risposta è solo venuto a sapere ciò da cui ora fugge, per compierlo tuttavia proprio nella fuga⁹³.

Gli opposti si incontrano entro e fuori le singolarità, si toccano e si congiungono portando all'unità dialettica le opposte dualità. Il terzo oracolo, infatti, mostra la ambiguità della figura di Edipo non più incarnata da due persone distinte e separate: nel timore e nella ricerca dell'assassino di Laio, pian piano, s'insinua in Edipo il sospetto, poi tragicamente confermato, di essere egli stesso il ricercato. La verità non è dunque salvezza, ma motivo di annientamento per l'eroe. Una sola persona è al tempo stesso vittima e colpevole. Edipo teme l'assassino di Laio perché teme, forse, di essere egli stesso. Da qui l'ultimo e conclusivo chiasmo: il cieco Tiresia che “vede” la verità e il

⁹² *Ivi*, p. 83.

⁹³ *Ibidem*.

vedente Edipo privato della “vista” del vero che dopo essere guarito dalla sua cecità metaforica si acceca realmente per non essere mai più costretto a guardare in faccia una verità tanto dolorosa. “La via tragica fra Tebe e Delfi, fra cecità umana e rivelazione divina, percorsa tanto da Laio quanto dal giovane Edipo [...], nel re Edipo è per così dire rivolta verso l'interno, come cammino della conoscenza”⁹⁴. Tutto conduce all'unità che annienta qualsiasi dualità: “Edipo re cerca gli assassini di Laio di cui ha timore come se potessero essere i propri, e trova se stesso”⁹⁵ scoprendosi carnefice di suo padre e di se stesso. Vi è, dunque, l'azione umana all'origine della tragedia, ma un'azione che è anche passione e necessità, un'azione che non conosce la vera libertà. Il raggiungimento della verità non può allora che coincidere con l'annientamento dell'individuo. La verità tragica non salva, ma uccide. La massima evangelica “la verità salva” è capovolta: la verità annienta.

La verità, nella tragedia, se si vuole, ha un esito positivo dal punto di vista conoscitivo, ma negativo dal punto di vista dell'esistenza. Ma c'è ancora un barlume di ottimismo: la tragedia è una rappresentazione teatrale il cui destinatario è colui che rimane fuori dalla scena e può godere dei frutti della riconciliazione laddove il soccombente ha visto tramontare il proprio ideale nella sua morte. Lo spettatore è vivo e può gioire della conciliazione avvenuta e farsi testimone di quella permanenza del rimosso che spetta come eredità ai posteri.

Nietzsche ha scritto che la tragedia è morta con Euripide proprio nell'atto di rivolgersi agli spettatori, ma essi, in realtà, sono gli unici capaci di resuscitarla. In altre parole l'elemento dionisiaco è stato sacrificato a vantaggio del razionale, ma chi ha detto che il razionale abbia definitivamente vinto la lotta contro l'irrazionale? In fondo Steiner non ha fatto che portare in luce l'attualità della tragedia.

Formalmente forse sì, la tragedia si è estinta, ma la sua forza permane. La tragedia non ha mai cessato di esistere perché i suoi temi sono connaturati all'essere umano. La tragedia, ci dice Nietzsche, per i Greci non era solo uno spettacolo ma l'essenza stessa della realtà. L'espressione moderna “questo è soltanto uno spettacolo” non rende giustizia allo spirito con cui i Greci si avvicinavano alla tragedia dicendo: “questa è soltanto la verità quotidiana”. Oggi, potremmo forse dire: questo è soltanto uno

⁹⁴*Ivi*, pp. 85-86.

⁹⁵*Ivi*, p. 86.

spettacolo sulla verità quotidiana. Ad un livello più profondo di comprensione della tragedia, prese le distanze dalla tentazione di considerare i fatti rappresentati come qualcosa di estraneo e lontano perché partoriti dalla mente di uomini vissuti in un'epoca passata, potremmo cogliere che in fin dei conti quegli stessi fatti sono veicolo di manifestazione di sentimenti, emozioni e patimenti che si ripresentano ancora oggi.

La fruizione di una tragedia può costituire una pausa dalla realtà che non sia fuga. Un estremo ravvicinamento al *pathos* umano nelle sue rappresentazioni antiche che ci consentono di mantenere un certo distacco pur non precludendo il sorgere del sentimento della comunanza.

Nietzsche aveva forse ragione quando parlava della fine della produzione di vere tragedie, ma Sofocle ed Eschilo sono rimasti immortali e noi possiamo ancora imparare molto da loro. “Ritorniamo sempre a Edipo, a Icaro o ad Antigone come ritorniamo sempre a noi stessi quando le nostre dita sfiorano il nostro volto e il nostro corpo, con una curiosità e un riconoscimento inconsapevoli”⁹⁶. Le parole di Steiner paiono le più idonee a chiudere questo breve viaggio nelle teorie sul tragico e a introdurci nel cuore della tragedia stessa: *Antigone*.

⁹⁶ G. STEINER, *Le Antigoni.*, cit., p. 145.

SECONDO CAPITOLO

I VOLTI DI ANTIGONE

L'ETERNO RITORNO DELLA FIGLIA DI EDIPO

...lei si trova costantemente
davanti a me, nasce sempre soltanto
nel momento in cui la presento.
Si chiama Antigone.

(S. KIERKEGAARD, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*)

In un lavoro sul valore imperituro della tragedia, il bisogno di assegnare uno spazio esclusivo ad Antigone nasce anzitutto dal confronto con una molteplicità di autori che, nel contemplare i miti immortali partoriti dalla mente dei Greci, si trovano d'accordo nell'attribuire proprio alla figlia di Edipo un'importanza superiore tra quegli eroi che con il loro carattere assumono il ruolo di personificazioni collettive o incarnazioni di istanze che gli atteggiamenti umani ripropongono costantemente. Con riferimento proprio a tale persistenza dei miti, alla loro ripetibilità nell'esistenza individuale e sociale di ogni tempo, Steiner parla di “sensazione di *déjà vu*” che si produce nella coscienza e nelle istituzioni. In tale prospettiva *Antigone* viene considerata la tragedia più ricca per le tematiche che solleva, per via del ruolo che questa figura può sempre tornare a rivestire nelle vite reali degli esseri umani di ogni epoca. Per questo e altri motivi, si potrebbe condividere la scelta di Steiner di parlare piuttosto di “Antigoni”.

I temi dell'Antigone di Sofocle

Veniamo, dunque, ai nodi tematici più importanti che emergono dalla tragedia. Steiner distingue cinque ordini di opposizioni nella lotta tra i personaggi principali

Antigone e Creonte. Si tratta di dualità ricorrenti in tutta la letteratura tragica e drammatica, proposte qui tutte insieme nelle loro interconnessioni reciproche. Anzitutto emerge la questione della scissione tra regno dei vivi e regno dei morti e, di conseguenza, le rivendicazioni degli uni contro gli altri; secondariamente il rapporto uomo-donna in una società patriarcale; l'opporsi dell'individuo alla città; il contrasto generazionale tra vecchi e giovani e, infine, l'opposizione uomo-divinità.

L'articolarsi di processi conflittuali riveste una funzione determinante per la configurazione dell'identità delle due parti in contrasto, nella loro particolarità come nella loro universalità. È per questo che si può azzardare un'interpretazione dell'*Antigone* come tragedia che mette in scena il difficile, e spesso fallimentare, processo di emersione della coscienza individuale. “La definizione della propria persona – o della propria istanza - e il riconoscimento polemico dell'«altro» (*l'autre*) al di là dei confini minacciati dell'io, sono due azioni indissolubili”⁹⁷. L'oracolare “conosci te stesso” di Socrate dovrebbe poter essere sostituito da un “conosci l'altro e, mediante esso, te stesso”. Le parti sono presentate come due metà di un intero, cristallizzatesi e illusoriamente ipostatizzate.

Sebbene al centro della tragedia vi sia il problema dei complessi e ambigui rapporti tra vivi e morti, bisogna iniziare da un'altra dualità che dà vita a un contrasto sempre attuale: il rapporto tra femminilità e mascolinità. Viene subito in mente il mito platonico dell'originario androgino o, da una prospettiva diametralmente opposta, l'appello della Irigaray all'originario essere in due della natura. Il primo riferimento si può ricavare dal fatto che Creonte e Antigone, come due forze uguali per intensità e contrarie nelle direzioni rispettivamente imboccate, sono identici e diversi come le due facce di una medaglia; l'accento alla studiosa francese, invece, è innescato dalla constatazione, nella lettura della tragedia di Sofocle, dell'uso diverso che uomini e donne fanno delle parole. Qui si apre il problema centrale del dialogo-monologo, di quella comunicazione che si fa incomunicabilità fortemente presente nella tragedia. Antigone e Creonte in realtà non dialogano, ma pronunciano, l'uno contro l'altra, dei soliloqui; vi è una profonda spaccatura inconciliabile tra l'universo verbale dell'uno e quello dell'altra. Le due figure, una maschile e l'altra femminile, nell'avvertire l'esigenza

⁹⁷ *Ivi*, p. 260.

del ricondurre il due a uno, si annientano vicendevolmente. Probabilmente tale tentativo si risolve sempre in maniera fallimentare per le due individualità a causa della loro parzialità. Ma è anche vero, come sottolinea Irigaray, che “il naturale è costituito almeno di due: maschile e femminile. Tutte le speculazioni sul superamento del naturale nell'universale dimenticano che la natura non è *una*: [...] la realtà è *due*”⁹⁸. Nella disputa tra i due personaggi è in gioco la virilità di Creonte, il quale, in quanto uomo, utilizza il linguaggio epico della guerra. La sua mascolinità viene minacciata dalla forza “virile” dell'azione di Antigone. “Io non sono più un uomo, è lei l'uomo, se non la punisco”⁹⁹ e ancora: “farsi battere da una donna? Mai. Se proprio bisogna, meglio cadere per mano di un uomo. Almeno non diranno che prendiamo ordini dalle donne!”¹⁰⁰. Si fa manifesta proprio in queste parole la considerazione che Creonte, l'uomo greco, ha della donna: essa è intesa esclusivamente come strumento di riproduzione entro la *polis*, da qui la sua sostituibilità. “La donna è nella famiglia sposa e madre. [...] Non è [...] questa donna, irriducibile nella sua singolarità, sposa di quest'uomo [...] e non è neppure questa donna madre [...]. Per lei si tratta di essere sposa e madre: due funzioni che rappresentano un suo compito nei confronti dell'universale”¹⁰¹. Se uno degli elementi che contraddistingue la mascolinità è la guerra, a caratterizzare il ruolo femminile entro la società è il suo doversi far carico dei riti funebri. Tuttavia, nel momento in cui Antigone contravviene all'ordine di seppellire Polinice, la sua azione si fa politica e polemica, dunque ella “agisce come un uomo”.

Spesso nelle tragedie l'unica libertà che spetta alle donne è quella di darsi la morte; essa costituisce l'unica possibilità per uscir fuori dal dominio maschile della *polis*. In tal senso è possibile scorgere nella tragedia una lunga fila di personaggi femminili che finiscono per affollare le rive dell'Acheronte. Nel ciclo tebano il suicidio di Antigone è anticipato da quello della madre-nonna Giocasta e seguito da quello della zia Euridice. Mentre il suicidio di Emone serve, probabilmente, ad avvalorare quanto sostiene Creonte: “Tu schiavo di una femmina!”¹⁰². Tuttavia, il discorso di Emone in

⁹⁸ L. IRIGARAY, *Amo a te. Verso una felicità nella Storia.*, trad. it. di P. Calizzano, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 42.

⁹⁹ SOFOCLE, *Antigone*, vv. 484-485 (a cura di D. Susannetti, Roma, Carocci, 2012, p. 91).

¹⁰⁰ *Ivi*, vv. 677- 680 (p. 107).

¹⁰¹ L. IRIGARAY, *Amo a te. Verso una felicità nella Storia*, cit., p. 29.

¹⁰² SOFOCLE, *Antigone*, v. 756 (a cura di D. Susannetti, cit., p. 113).

difesa di Antigone non dovrebbe lasciare spazio a superficiali interpretazioni che vedrebbero nella coppia Antigone-Emone il corrispettivo greco della coppia Giulietta-Romeo; come sottolinea Hegel nelle sue *Lezioni di estetica*, Giulietta è piuttosto l'”anti-Antigone”. L'opposizione di Emone al padre ha una motivazione che va al di là della passione amorosa, egli parla anche per affetto verso il genitore stesso, tenta di aprirgli gli occhi, di curare la sua miopia con uno sguardo lucido e saggio che vorrebbe aiutarlo a trascendere la sua limitata visione della realtà.

CREONTE

Parli solo per lei!

EMONE

Ma anche per te, per me e per gli dei degli inferi.

CREONTE

Non potrai mai sposarla! Non vivrà tanto!

EMONE

Se morirà anche un altro finirà male.

CREONTE

Adesso le minacce! Come ti permetti?

EMONE

Minacce? Io mi oppongo a questa follia!

CREONTE

Vieni a darmi lezioni, proprio tu, che non hai un briciolo di cervello! Ma ti costerà cara!

EMONE

Se non fossi mio padre, direi che il pazzo sei tu!¹⁰³

Nello scambio di battute tra il padre e il figlio si è brevemente profilata l'altra coppia oppositiva individuata da Steiner: la conflittualità tra vecchi e giovani. Un esempio precedente a Sofocle ci mostra come si regolavano i rapporti intergenerazionali nella tradizione poetica greca: Steiner prende in esame dell'*Iliade* l'incontro tra Priamo e Achille dopo la morte di Ettore. Ad interessarci è qui “il modo in cui Omero delinea la figura del vecchio Priamo e del giovane Achille e definisce l'inesauribile interscambio

¹⁰³ *Ivi*, vv.748-755 , pp. 111-113.

di ostilità e di amore tra due padri, Priamo e Peleo, e tra due figli, Ettore e Achille”¹⁰⁴. Ancora una volta, al centro della vicenda vi è la questione degli onori funebri da tributare al vinto. Achille, a dispetto della sua giovane età, mostra una saggezza che lo eleva rispetto al vecchio Creonte: sa di dover porre fine alle ostilità quando il nemico non è più tra i vivi; così mostra di conoscere i limiti umani. La morte del nemico Ettore, come si conviene alla tragedia greca, segna, di lì a poco, la disfatta di Achille stesso. Assumendo la tragedia Sofoclea come pietra di paragone o paradigma, si coglie come gli eroi omerici anticipino il tema del perire l'uno per mano dell'altra delle due forze uguali e contrarie che caratterizzano il dissidio tragico. Parafrasando Steiner, nell'*Antigone* il *topos* del rapporto vecchi-giovani coinvolge quattro figure schierate in due coppie: Creonte e il coro da una parte, Antigone ed Emone dall'altra. La giovane età di Antigone costituisce un'aggravante nella parabola della sua ribellione. Ma Antigone, in un certo senso, è guidata dalla forza oscura che la lega al padre defunto. La mostruosità della generazione incestuosa grava sempre su Antigone più che sui suoi fratelli perché ella è l'eletta tra i figli di Edipo, è “la più filiale delle figlie” e la “più sororale delle sorelle”. Il duello vecchi-giovani è un duello tra conservatori e distruttori, o meglio tra vecchi votati all'autoconservazione e giovani che mostrano un furore autodistruttivo. Basta gettare uno sguardo al duplice suicidio di Antigone ed Emone come segno di un coraggio tutto giovanile che impedisce di piegarsi di fronte la volontà degli anziani. Vi è, inoltre, negli ultimi versi, un vago riferimento a Megareo, altro figlio di Creonte da lui stesso sacrificato per la salvezza della città. Creonte, alla stregua di Crono, così come Agamennone, è quindi dipinto come assassino dei suoi figli¹⁰⁵. Simili personaggi misconoscono la base familiare su cui poggia la stessa *polis*: essi sono disposti a difendere lo Stato sacrificando la famiglia che, come è evidente, costituisce la base di ogni istituzione umana. Ecco allora che la spinta alla conservazione si ribalta nella furia distruttrice.

Altra posta in gioco, che si lega pur sempre al tema del conflitto generazionale, è quella che riguarda la giustizia e la legge. Al di là della vicenda particolare che li getta nell'arena dell'agone, Antigone e Creonte dibattono riguardo l'essenza temporale o

¹⁰⁴ G. STEINER, *Le Antigoni*, cit., p. 272.

¹⁰⁵ Ci si riferisce, qui, all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide.

atemporale delle norme. Creonte incarna la prima istanza intendendo *dike* e *nomos* come figli del tempo; Antigone, viceversa, dà loro un'accezione trascendente e cupa, legandole all'Ade. Antigone, col suo gesto caparbio esercita delle pressioni trasformatrici sulla legge di Creonte appellandosi alla *philia*, intesa come sentimento di appartenenza anteriore al temporale. In tal modo identifica l'amico col parente e l'amicizia con i legami di sangue; mentre per Creonte, "amico" è solo il cittadino. Egli guarda più al legame "contrattuale" costituitosi a posteriori nell'istituzione umana della *polis*: "chi considera un amico, un parente, più importante della patria, per me non esiste"¹⁰⁶. Ogni relazione, ogni idea di valore, vengono riformulate da Creonte sulla base della fedeltà alla *polis*, assunta a criterio di discernimento del bene dal male.

Buone e cattive, *agathon* e *kakon*, divengono per Creonte [...] solo quelle persone e quelle cose che sono buone o cattive per il benessere della città. Uomo pessimo (*kakistos*) è chi, per interesse personale, rifiuta di mettere a disposizione della città le proprie abilità. I cattivi vengono contrapposti a «chi è devoto a questa città», come se si trattasse di una opposizione radicale¹⁰⁷.

Antigone è fra i nemici della città e le etichette "buono" e "cattivo" vengono applicate anche ai morti: Eteocle è buono e merita sepoltura, Polinice, in quanto nemico della *polis*, è cattivo e non ha diritto alla sepoltura. In altre parole Creonte fa riduttivamente coincidere la giustizia con l'azione al servizio della città. Tutto è subordinato al bene collettivo e politico, anche la sessualità e gli affetti: un buon cittadino deve considerare la propria moglie soltanto la generatrice di altri cittadini, ecco perché l'amore di Emone per Antigone non lo muove a pietà alcuna; egli deve, anzi, eliminare la mela marcia che si nasconde tra i frutti del suo lavoro di padre e di governante. Creonte ignora il volere dei Penati e divinizza la sua stessa razionalità. Egli si sostituisce agli dèi. "Un nemico della nostra terra non potrà mai essere mio amico"¹⁰⁸. Antigone entra nella cerchia dei "nemici" della patria, da qui l'ordine della sua estromissione dalla *polis*. Nella sentenza di Creonte, per Antigone si ripete il rifiuto

¹⁰⁶ SOFOCLE, *Antigone*, vv. 180-184 (a cura di D. Susannetti, cit., p. 71).

¹⁰⁷ M. NUSSBAUM, *La fragilità del bene.*, cit., p. 140.

¹⁰⁸ SOFOCLE, *Antigone*, vv.187-189) (a cura di D. Susannetti, cit., p. 71).

della luce del padre Edipo, ella viene esclusa dalla vita e dalla morte, consegnata all'oblio, né viva né morta. L'appellativo *apolis*, a lei attribuito, non ha una valenza solo politica ma anche ontologica: ella non è di casa né tra i vivi né tra i morti; ciò tradurrebbe l'impossibilità di Antigone a raggiungere la quiete. Antigone che ha agito nel rispetto degli dèi inferi viene abbandonata al suo destino dagli dèi stessi, non trova nella fede la consolazione del cristiano. Pur consapevole dell'assenza di qualsiasi ricompensa, ella non dubita mai della giustezza della propria azione. Quasi kantianamente ella si affida ad un *nomos* autonomo, rifiutando il *diktat* di qualsiasi *auctoritas* umana ed eteronoma. Ella presta ascolto solo al dovere che le “parla” al di fuori delle leggi scritte: “e questa è la bella ricompensa, Polinice, per aver sepolto il tuo cadavere! Ma ho fatto bene a renderti questi onori. Chi è saggio lo capisce”¹⁰⁹.

Il fascino che la cultura greca ha suscitato sulla filosofia tedesca è innegabile: nel celebre VI capitolo della *Fenomenologia dello Spirito*, nella sezione intitolata *Lo spirito vero l'eticità*, Hegel ci presenta la Grecia come primo momento (tesi) del processo dialettico che conduce lo Spirito all'autocoscienza. Il mondo greco rappresenta il primo passo di questa ricerca intrapresa dallo Spirito; in questa prima fase l'armonia tra famiglia e Stato, dèi inferi e dèi superi, è realizzata grazie ad una circolarità e ad una mutua dipendenza dei due ambiti: ciascuno dei due vive, è prodotto e mantenuto dall'altro. Il rapporto metabolico tra le due istanze si polarizza nelle figure della guerra e della morte, la quale, mediante i riti funebri, segna il ritorno dell'individuo alla famiglia. Questo è, per sommi capi, quanto ci dice Hegel. Nella Grecia antica si cercava di preservare a tutti i costi l'armonia tra la parte e il tutto; tale equilibrio che come una forza inclusiva, riconduce tutto all'ordine, viene ad essere minacciato nel momento in cui l'iniziativa privata di un singolo si sottrae al *nomos* comune per perseguire uno scopo privato guidato da un *nomos* autonomo. In presenza di una siffatta situazione, l'ordine può essere ripristinato solo attraverso la morte che riassorbe nell'universale quel sé che ha rivendicato la sua singolarità. A partire da questo assunto la tragedia può essere descritta come la vicenda che vede protagonista quell'individuo, il quale ha tentato in maniera necessariamente fallimentare la strada dell'autocrazia e che, in conclusione, deve subire il destino inevitabile del soccombente. Tenendo ben ferma tale

¹⁰⁹ *Ivi*, vv. 904-906, pp. 121-123.

descrizione del fatto tragico e dovendola adattare alla tragedia sofoclea di Antigone, può sorgere spontanea la domanda: chi, nella vicenda, rappresenta quel sé che si ribella all'universale di cui si è parlato? È Antigone o Creonte? Se prestassimo fede e orecchio a quest'ultimo e assumessimo le sue leggi come universali, sicuramente concorderemmo sulla colpevolezza di Antigone che contravviene agli ordini dell'editto. Se invece accordassimo il nostro sostegno alla figlia di Edipo, non avremmo dubbi sull'arbitrarietà illegittima delle disposizioni di Creonte. Dunque da che parte stare? È questo il fulcro della questione sollevata dalla tragedia sofoclea: la parzialità delle parti in conflitto, la loro identità e la loro differenza. Prima di proseguire è, però, importante chiarire la posizione di entrambi i personaggi al di là delle esigenze e dei *cliché* poetici. Questo è quanto fa Paolo Vinci nel suo commento all'Antigone di Hegel. Il gesto di Antigone non è propriamente religioso, la sua azione è in qualche modo “inutile” per almeno due ragioni: ella stessa sa che la sepoltura e i riti funebri non hanno reale valore né per gli dèi né, tantomeno, per il defunto; la morte riconduce al nulla, l'essere umano con i riti funebri semplicemente prova a dare un senso ad un evento indifferente e per nulla eccezionale della natura, trascendendo la mera animalità. La tragedia straripa di similitudini e riferimenti al mondo animale, soprattutto nel momento in cui si parla del trattamento riservato ai morti: l'animale divora la carcassa, l'essere umano lo protegge nell'oscurità della sepoltura. Si cerca così di mostrare, per contrasto, la spiritualità del gesto dell'umana Antigone che rimane, pur tuttavia, privo di conseguenze per l'ormai defunto Polinice. L'eroina greca, nonostante il suo anelare la morte, ne ha una considerazione puramente negativa. Lo stesso Hegel, riferisce Vinci, non manca di sottolineare una siffatta concezione greca della morte:

Achille, come qualsiasi altro greco, considera la morte un «assoluto nulla» e dichiara di preferire la più miserabile condizione vivente piuttosto che regnare fra i morti. Questa visione contrasta con quella cristiana, che ritiene la morte di per sé affermativa e sensata perché fa venir meno la finitudine dell'uomo e gli rende possibile risorgere come spirito¹¹⁰.

¹¹⁰ P. VINCI, *L'Antigone di Hegel. Alle origini tragiche della soggettività*, in *Antigone e La Filosofia. Un seminario a cura di Pietro Montani*, Roma, Donzelli, 2001, p. 34.

Non bisogna, dunque, cadere vittima dell'illusione escatologica, alla quale potremmo essere indotti dalle parole accorate di Antigone quando descrive l'Ade come la sua casa. In secondo luogo, l'agire di Antigone non è pienamente e modernamente volontaria in senso stretto: per quanto la sua azione assuma la forma della sfida nei confronti di Creonte “l'agire di Antigone è dominato dall'«opposizione del saputo e del non saputo»”¹¹¹. Su questo punto Hegel insiste: la potenza etica incarnata da Antigone si crede assoluta e, pertanto, ignora la sua controparte rappresentata da Creonte che, a sua volta, misconosce l'eticità di Antigone. Nonostante ci si trovi entro un dispiegarsi degli eventi che nel complesso prende il nome di tragedia, “la collisione tra i doveri è – per questo – comica”¹¹². Per tale ragione l'atto tanto di Antigone, quanto di Creonte, diviene colpa, poiché “come semplice coscienza etica, l'autocoscienza s'è rivolta all'una di quelle due leggi rinnegando però l'altra, e violandola col proprio atto”¹¹³. Qualsiasi fare, risolversi per una delle due leggi etiche (quella della famiglia o degli dèi inferi e quella dello Stato o degli dèi superi), diviene colpa e trova la sua ragione nell'ignoranza. Edipo uccide Laio e sposa Giocasta perché non sa che si tratta dei suoi genitori, Antigone seppellisce Polinice perché non riconosce la legge dello Stato come propria e non vede in lui il nemico della *polis*. L'azione pietosa di Antigone diviene delittuosa poiché ella crede tutto la parte e non ne ammette l'eliminazione se non come annientamento della sua stessa identità. Ecco perché Antigone muore suicida più che per mano di Creonte. L'unica possibilità di relazione tra le parti è, nel mondo greco, l'agone, la guerra, il *polemos* eracliteo. “La realtà effettiva tiene [...] nascosto entro di sé l'altro lato, estraneo al sapere [...]: al figlio, non mostra il padre in colui che gli ha recato offesa, e che egli uccide; né mostra la madre nella regina che egli prende in moglie”¹¹⁴. In maniera analoga Creonte è accecato dalle sue ragioni, non “vede” il nipote dietro il nemico.

Sebbene al centro di queste considerazioni vi sia Antigone, è stato già citato Achille per via del rapporto che sussiste tra l'epica e la tragedia. Tuttavia, nella prospettiva dialettica che Hegel ci spinge a considerare, il passaggio dall'una all'altra segna il cammino verso una maggiore consapevolezza. Al racconto in terza persona di

¹¹¹ *Ivi*, p. 36.

¹¹² G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 308.

¹¹³ *Ivi*, p. 310.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 311.

Omero fanno seguito, nella tragedia, le vicende vissute ed espresse in prima persona dagli eroi tragici. Questo attesterebbe la conquista di una maggiore consapevolezza da parte dell'uomo greco per mezzo dell'eroe. Sul piano non più solamente espressivo si passa da una necessità subita ad una necessità compresa e assunta in sé quasi volontariamente. Antigone, infatti, è uscita dalla passività ma non ha ancora conquistato l'autonomia, poiché la sua adesione alla legge degli inferi è immediata e la domina a tal punto da farla sprofondare nell'oblio. La coscienza etica di Antigone la conduce a sapere immediatamente cosa fare. “La coscienza etica [...] sa quello che deve fare, ed è risoluta ad appartenere a una delle due leggi: o alla legge divina, oppure a quella umana”¹¹⁵. Tale risolutezza è immediata e Antigone non ha effettiva libertà decisionale se per decisione si intende il risultato di un ponderare tra possibilità accidentali sganciate dall'essere del soggetto che opera la scelta. “É la natura, e non l'accidentalità a delle circostanze o della scelta, ad attribuire l'un sesso (quello maschile) alla legge umana, l'altro (quello femminile) alla legge divina...”. In altre parole Antigone non può non scegliere la sua colpa.

Dal momento che la vicenda di Antigone raggiunge l'apice della sua densità con la morte della protagonista, il cammino di Antigone verso l'Ade diviene una sorta di meta-tragedia, di tragedia entro la tragedia. Come in un funesto climax, la morte apre, attraversa e chiude la vicenda. Dall'ostentazione di uno spettacolo di morte, alla sentenza pronunciata contro Antigone, fino al suo compimento, si dispiega la tragedia sofoclea. Quello tra Antigone e Creonte è uno scontro che avviene sul luogo dell'appuntamento ineludibile con l'altro e, soprattutto, con se stessi. Quando gli opposti si incontrano e si avvicinano sfiorano la possibilità della riconciliazione che tuttavia, nella tragedia, rimane tardiva. “Uomini e donne, vecchi e giovani, individuo e *communitas*, vivi e defunti, mortali e divinità si incontrano e si mescolano nelle contiguità dell'amore, della parentela, della comunità, della comunione di gruppo, del ricordo sollecito e del culto”¹¹⁶.

Si giunge così alla quinta e ultima coppia ossimorica messa in luce da Steiner, la quale pone in rilievo la più esistenziale tra le domande, quella circa la morte e il rapporto tra viventi e defunti, essere e non essere. La parola *necropolis* reca in sé la

¹¹⁵ *Ivi*, p. 308.

¹¹⁶ G. STEINER, *Le Antigoni*, cit., p. 260.

parola *polis*. I due luoghi sono contigui ma mantengono separati e, al tempo stesso legati, il mondo dei vivi e quello dei morti. I riti di sepoltura, quasi in tutte le civiltà antiche e moderne, occupano un posto specifico nella tradizione e nella legislazione. Si tratta di una questione che non può essere lasciata irrisolta o abbandonata al caso né, tanto meno, all'arbitrio. Sentimenti contraddittori legano il vivente al morto: amore e timore, dolore nel separarsene, bisogno di relegarlo nell'oscurità di una tomba per non assisterne al disfacimento. L'ancestrale ripugnanza per la decomposizione e, al contempo, l'amore per il defunto impongono all'uomo la sepoltura dei propri cari. Essa è una necessità che trova espressione tanto nell'istinto, quanto nella razionalità. Già a partire da questo semplice fatto è possibile inquadrare la volontà di Creonte come disumana. Dopo le parole conclusive di Antigone e la sua uscita di scena, la tragedia rimane di Creonte, tanto che, suggerisce Steiner, un titolo migliore potrebbe essere *Antigone e Creonte*. Il sovrano di Tebe è destinato ad una fine ben peggiore di quella della nipote, poiché spostando arbitrariamente il confine tra il regno dei vivi e quello dei morti, non concedendo sepoltura al defunto e facendo seppellire una donna viva, si è macchiato di una colpa contro gli dèi e la natura. La figura di Creonte incarna il carattere dell'impersonalità, tipico di una visione puramente secolare che in epoca romantica è stata definita "Ragion di Stato". Da una prospettiva politica, anacronisticamente, si potrebbe azzardare un'interpretazione di questo tipo: Creonte è una sorta di costituzionalista, si appella a leggi scritte e combatte l'apparente arbitrarietà del costume al quale, invece, si appella il suo *alter-ego* Antigone. I due avversari "politici" non sono che identici nella loro estrema parzialità e opposti nella scelta dei loro principi e valori guida. Identità e differenza si fondono nello scontro tra la figura del governante e quello della "sorella"; vi è parità dialettica tra i due. In realtà, dalla prospettiva di chi riesce a trascendere la temporalità e la finitezza umana, a risultare arbitraria è la legge di Creonte, mentre quella a cui si affida Antigone diviene universale e trascendente. Spesso, nel corso della tragedia personaggi come Creonte, Antigone, Emone, ricorrono al binomio folle-sano. Antigone, colei che porta disordine, dice: "Ti sembro pazza? Per me il pazzo sei tu!"¹¹⁷. Se Antigone appare dissennata, quella di Creonte è altrettanto dissennatezza: la follia dell'eccesso di razionalità che si converte in

¹¹⁷ SOFOCLE, *Antigone*, vv. 465-466, (a cura di D. Susannetti, cit., p. 91).

irragionevolezza, soprattutto nel momento in cui, accecato dalla fede nei criteri di discernimento umani, il re di Tebe pretende di disporre anche dei morti dimenticando che, in quanto tali, si sottraggono allo status di cittadini o sudditi. Nella morte, come si diceva a proposito delle figure femminili nella tragedia, ci si libera dalla schiavitù della legge umana; ecco perché Antigone, colpita dall'editto di Creonte, trova la libertà solo nel gesto estremo. Se Antigone vede nella terra, il grembo che abbraccia il corpo martoriato di Polinice, un rifugio eterno; Creonte ne ha una visione più utilitarista: la terra è luogo di azione politica da innaffiare col sangue degli uomini o, con valore anche di metafora per l'organo femminile, campo da seminare e arare. Questa visione dicotomica del maschile e del femminile è stata più volte messa in luce dalla Irigaray, la quale non ha mai smesso di sottolineare che la cultura occidentale della tecnica, che vede nello sfruttamento delle risorse naturali il progresso, è viziata, in origine, dall'atteggiamento patriarcale. Il rapporto uomo-donna e il suo parallelo uomo-terra, è inteso in termini di dominio e inclusione piuttosto che di interscambio e distanza rispettosa.

Prendendo in prestito le considerazioni sulla politica di Hannah Arendt, ciò che viene a mancare nel dialogo uomo-donna, Creonte-Antigone, è uno *spazio* che segni la necessaria distanza per il dissodamento di un terreno comune in cui possa avvenire l'incontro. Quello tra Antigone e Creonte è un dialogo tra sordi proprio perché manca tale spazio che faccia da cassa di risonanza per entrambi. I due personaggi sono privi di una prospettiva comune: Antigone ha come orizzonte la legge atemporale dell'Ade, Creonte, invece, identifica i limiti del mondo con quelli della *polis*. Nessuno dei due scorge l'intersezione che si instaura tra i due ambiti della famiglia e della città. Creonte legge le relazioni solo in termini contrattuali, Antigone vede solo legami di sangue. In tal modo si crea l'ennesima situazione paradossale per cui Creonte, nel riconoscere il solo regno dei vivi, pone in realtà di fronte a sé una città di non-vivi: individui ideali sganciati dai rapporti familiari. Così facendo egli si circonda di morti, entro una *polis* ideale e astratta. “Così sarà Creonte, non Antigone, a distruggere la città, atto più trasgressivo perché contraddice il dovere di custodire, sovverte gli strumenti di conservazione inerenti alla sovranità legittima”¹¹⁸. Come Edipo nella folle ricerca

¹¹⁸ G. STEINER, *Le Antigoni*, cit., p. 207.

dell'assassino di Laio si scopre colpevole, così Creonte nella sua lotta al nemico diviene esso stesso minaccia per la *polis*. Una sorta di legge del contrappasso riserva a Creonte il destino di unico sopravvissuto tra una famiglia di morti, come accadeva ad Antigone al principio della tragedia; con l'aggravante, stavolta, della responsabilità di quelle stesse morti. Creonte che lottava per includere il dominio della morte entro quello politico, vede la *polis* disfarsi ad opera sua mentre imbraccia, malgrado se stesso, le armi al servizio dell'Ade. Antigone viene ridotta all'inazione attraverso la negazione della luce. Nel rinchiuderla, Creonte non riesce a sfuggire al disfacimento dell'ordine da lui stesso edificato ma, al contrario, ne accelera il compimento e si fa inconsapevole complice del destino. Se la forza centrifuga che spingeva Antigone fuori dal *nomos* civile viene riassorbita, neutralizzata e ricondotta all'originario, la forza centripeta e accentratrice di Creonte trova la sua disfatta nel nulla da lui generato proprio nel tentativo di combatterlo.

Fratelli e sorelle: il ghenos e i dilemmi parentali

Non avrei affrontato questa fatica,
non avrei agito contro la città,
per un figlio o per un marito.
[...]. Se mi fosse morto un marito,
avrei potuto averne un altro.
O fare un figlio con un altro uomo,
se avessi perso quello che avevo.
Ma mia madre e mio padre
ormai sono morti
e non potrebbe più nascermi
un altro fratello
(SOFOCLE, *Antigone*)

Antigone e le tragedie su Edipo che la precedono sono le tragedie per eccellenza delle ambiguità: tra amore fraterno, filiale ed erotico; tra fede ed empietà; tra valori morali e civili. Il legame speciale di Antigone con Polinice può lasciare adito al sospetto

di una sorta di incesto sublimato (come quello che altrettanto ambigualmente lega figure quali Elettra a Oreste). Con Antigone si assiste alla santificazione della parentela. Non è un caso che al centro della vicenda si trovi quel doppio vincolo di sangue che lega mostruosamente e, per questo ancora più saldamente, Antigone e i suoi. Ella è sorella e figlia di Edipo, figlia e nipote di Giocasta. Il frutto dell'incesto genera un sentimento sororale più forte che connette inscindibilmente Antigone a Polinice nella sventura, come espiazione della colpa ereditata dal genitore patricida e incestuoso. *Antigone* è stata definita, da Roberto Nicolai, “tragedia della duplicità”, poiché il motivo del doppio è onnipresente nel dispiegarsi di tutta la tragedia. Di rapporti duplici e speculari è disseminata la vicenda: i due fratelli si affrontano in duello, le due sorelle ripropongono sul piano dialogico lo scontro. Sullo sfondo di tale duplicità, la doppiezza ambigua del legame tra la madre e sposa Giocasta e il figlio-sposo Edipo giustifica e spiega la tendenza auto-distruttrice dei Labdacidi. Stirpe maledetta perché proibita a Laio il quale ha osato disobbedire all'oracolo. Da qui, per mezzo di Edipo, la vendetta si abbatte su tutto il *ghenos*. “I personaggi dell'*Antigone* si uniscono a formare coppie antitetiche, si rispecchiano in un altro che è insieme uguale e opposto. I fratelli sono dello stesso sangue [...] ma fanno scelte opposte”¹¹⁹. La simmetria domina la tragedia, soprattutto nel rapporto tra le due figure chiave: Antigone e Creonte. “L'*Antigone* è stata definita una tragedia a dittico, occupata nella prima parte dal dramma di Antigone, nella seconda dal dramma di Creonte. Questa definizione determina un risultato paradossale: quando Antigone [...] esce di scena diventa la causa scatenante degli avvenimenti”¹²⁰ che colpiscono Creonte. Ciò induce a definire ingombrante la sua stessa assenza negli ultimi versi, come parimenti invadente era stata l'assenza di Edipo al principio della vicenda. Vi è un'interdipendenza simmetrica tra Creonte e Antigone e un'altrettanta impossibilità comunicativa (come se ognuna delle due figure fosse un mero riflesso entro uno specchio) che attesta l'esistenza e l'impermeabilità di una sorta di realtà parallela e irraggiungibile. Ciò impedisce che le due parti possano veramente incontrarsi, che possano realmente toccarsi e conciliarsi. “Dentro lo specchio Antigone trova Creonte e

¹¹⁹ R. NICOLAI, *Antigone allo specchio*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, a cura di A.M. Belardinelli e G. Greco, Milano, Mondadori, 2010, p. 187.

¹²⁰ *Ivi*, p. 183.

Creonte Antigone [...] anche se i due personaggi non possono comunicare tra loro”¹²¹.

La dualità, in specie quella tra le coppie di fratelli, è evidente già in Eschilo, nei *Sette a Tebe*; qui, accanto al tema della dualità, si trova quello parallelo del *ghenos*. I due si conciliano nella *reductio ad unum* negativa provocata dalla morte dei fratelli, come parti che si separano dall'uno: la parentela. Si affaccia nuovamente il tema della morte come elemento positivo e auspicabile di riconciliazione, di ricomposizione della famiglia, di un *ghenos* sin dappprincipio impuro. Inevitabile, dunque, il legame e la consequenzialità tra la vicenda del padre Edipo e quella dei figli-fratelli Eteocle e Polinice condannati a ripetere la violazione paterna dei legami familiari. Alla profanazione da parte del figlio, del corpo che lo ha partorito, fa seguito, nella generazione successiva, il fratricidio-suicidio: il versamento dello stesso sangue. L'eredità paterna viene distribuita sotto forma di morte, i fratelli vengono ri-accomunati nella parentela della morte, poiché solo nell'immobilità dei cadaveri non c'è più alcuna distinzione tra invasore e difensore. Il duello mortale di Eteocle e Polinice nell'*Antigone* diviene mortale dialogo con Creonte. Il rapporto di filiazione tra l'opera di Eschilo e quella di Sofocle è dialettico e circolare: “l'uno si sdoppia attraverso la generazione (Laio genera Edipo il quale, a sua volta, feconda la stessa donna di Laio, dando vita a due figli) per ritornare all'unità nell'annullamento (Edipo uccide Laio, si auto-acceca, maledice la sua stirpe, condannandola a morte)”¹²². Questo è l'esito della “procreazione proibita”. La dialettica eschilea tra i temi dell'assedio della città e della famiglia, viene in qualche modo riproposta da Sofocle. Vi è un legame tra *polis* e *ghenos*, lo stesso legame che Creonte non vede e nega, per cui la città bagnata dal sangue fratricida rimane infetta a causa dei resti del cadavere insepolto di Polinice. Ecco mostrata la speculare interdipendenza tra Stato e Famiglia. L'errore di Creonte è quello di voler riproporre la separazione *post-mortem*, alla quale la morte stessa ha posto fine e rimedio. Creonte si macchia della colpa di aver scisso l'inscindibile, egli riapre la ferita che trascina la città di Tebe nella maledizione. Se Eschilo concludeva legando le sorti della *polis* a quelle *del ghenos*, Sofocle, attraverso le figure antitetiche di Creonte e

¹²¹ *Ivi*, p. 187.

¹²² L. BRUZZESE, *Dai Sette contro Tebe di Eschilo all'Antigone di Sofocle: la dualità nel mito dei Labdacidi*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, a cura di A.M. Belardinelli e G. Greco, cit., p. 199.

Antigone, separa nuovamente i due ambiti. Laddove l'arbitrio umano vuole operare scissioni interviene la passione folle che riconduce la duplicità a unità solo nella morte. Eppure Antigone che si assume proprio la responsabilità del ritorno ad uno, è altrettanto responsabile di una inumana separazione, quella dalla sorella Ismene: “la coppia sororale modellata inizialmente sulla coppia fraterna Eteocle-Polinice dei *Sette*, si scinde”¹²³. Segue l'isolamento di Antigone reso ancora più nettamente, dal punto di vista linguistico, con il passaggio dal duale del prologo, alla chiara distinzione “io- tu” che caratterizza i discorsi di Antigone dopo il rifiuto di Ismene, cancellata dal *ghenos* perché sceglie la vita e rifugge la morte. “Tu hai scelto di vivere, io di morire”¹²⁴, questa la sentenza lapidaria di Antigone. Gettando ancora un fugace sguardo al rapporto tra Antigone e Ismene non si può allora fare a meno di notare lo sbilanciamento dei sentimenti di Antigone per i suoi tre fratelli: all'amore incondizionato per Polinice fa da controparte l'assoluta omissione di Eteocle da qualunque discorso accorato e, ancora più incredibile ci appare la facilità con cui Antigone rinnega la sorella Ismene. Questo ci permette, ancora una volta, di cogliere un parallelismo tra le coppie Eteocle-Polinice, Antigone-Ismene: come i due fratelli, sul campo di battaglia, dimenticano il legame di sangue e si fanno nemici, così Antigone, che rivendica con fermezza e coraggio la riconciliazione familiare, estranea a qualunque distinzione di carattere politico, cancella il legame di sangue con Ismene. Come può un individuo, capace di superare ogni umano conflitto in nome dell'amore fraterno, non perdonare la scelta di un altro individuo al quale è legato da un medesimo vincolo? Questo è già sintomatico della parzialità di Antigone e mette in guardia da qualsiasi tentazione a fare di lei una martire. Ella non è paragonabile agli spiriti ferventi dei fedeli cristiani pronti a sacrificarsi per amore del prossimo e di Dio, né agli amanti shakespeariani. Se, in mezzo al susseguirsi di trapassi, la morte di Antigone riveste un significato inedito e particolare è più per l'atto di ribellione che essa rappresenta, che per l'amore che legittima la sua scelta. Nel primo stasimo il Coro recita che l'unico evento su cui non ha potere l'essere umano è la morte: solo ad essa non c'è rimedio. Eppure la morte di Antigone si configura come una sorta di controllo nei confronti di quell'unico fenomeno contro cui l'essere umano non

¹²³ *Ivi*, p. 207.

¹²⁴ SOFOCLE, *Antigone*, v. 555, (a cura di D. Susannetti, cit., p. 97).

ha possibilità di vittoria. In effetti il suicidio, seppure in negativo, è l'unica forma di scelta che l'uomo può operare di fronte l'accadere della morte. Una libertà, certo, pur sempre limitata ed esercitabile in una sola direzione (quella dell'anticipazione piuttosto che del prolungamento), ma pur sempre libertà, ultima ed estrema. È proprio in tal senso che va inteso il gesto di Antigone: unica via di fuga per sganciarsi dalle catene di un'esistenza carica di imposizioni e forzature. “Devo morire? Lo so anche senza il tuo editto. Muoio adesso? Bene! Se la vita è tutta una disgrazia, morire è solo una liberazione”¹²⁵. Con Antigone la morte acquista il senso della ribellione individuale che, in una certa ottica, inaugura l'emersione del sé, l'affermazione personale prima dello sprofondamento nell'abisso del non essere. Un'affermazione totale di breve durata, che precipita immediatamente nel nulla, ma che ha pur sempre raggiunto la sua vetta massima. Nell'Introduzione del volume *Antigone e le Antigoni*, emblematicamente intitolata *Antigone e il dono di sé*, Anna Maria Belardinelli scandisce ogni paragrafo con la citazione di alcuni passi significativi tratti dal testo di Sofocle. Il verso che più si presta ad esprimere questa concezione della morte come guadagno, come massima aspirazione dell'individuo, è “Amata con lui giacerò, con l'amato” (vv. 72-74). Tali parole costituiscono per Berardinelli “un manifesto della statura eroica di Antigone”; a fare di Antigone un'eroina non è, infatti, la necessità del suo destino. Per quanto nel testo sofocleo si alluda più volte alla sorte, a ben vedere, la scelta di Antigone non è del tutto obbligata, essa diventa tale solo dalla prospettiva parziale dell'eroina stessa: “la morte di Antigone è la logica conclusione di una visione del mondo dove non esiste alcun compromesso: tradire la propria natura (*physis*) significa perdere identità, indipendenza”¹²⁶. Questo mostra proprio come la questione sia complessa e sfaccettata: dal punto di vista di Antigone la sua condotta è necessaria, tanto che ella non riesce né a vedere né a riconoscere altra possibilità, dunque si sente vittima, orgogliosa, ma pur sempre vittima del fato che condanna l'intera stirpe di Edipo; mentre dalla prospettiva di un personaggio come Ismene, Antigone avrebbe un'altra possibilità. Se solo Antigone prestasse ascolto alla sorella i figli di Edipo potrebbero sfuggire alla maledizione del padre. Ismene, infatti, nonostante non sia più riconosciuta da Antigone come

¹²⁵ *Ivi*, vv. 460-463, p. 89.

¹²⁶ A.M. BERARDINELLI, *Antigone e il dono di sé*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, a cura di A.M. Belardinelli e G. Greco, cit., p. 6.

consanguinea, rimane pur sempre una discendente di Edipo in vita. Le stesse leggi divine alle quali Antigone non vuole contravvenire non sono poi così vincolanti, tant'è che la sua condotta rimane indifferente alle divinità stesse, le quali non intervengono affatto nella vicenda come accadeva invece in Eschilo. Insomma Sofocle pone tutti i presupposti per una considerazione tutt'altro che metafisica e trascendente, ma piuttosto antropologica e se vogliamo, in qualche modo, psicologica della tragedia. Il suicidio è per Antigone l'ennesimo e ultimo atto di ribellione a Creonte, un modo per innalzare la propria dignità: laddove l'altro tende a ridurla al silenzio, ella emana l'ultimo respiro carico di forza polemica. Il suo lamento finale, posto a confronto con l'inflessibilità di Creonte, tradisce però, accanto alla sua irremovibile decisione, una certa flessibilità (estranea, invece, a Creonte) e capacità di mettere in dubbio il suo operato (seppure per brevi istanti) che conferisce all'atto stesso di andare incontro alla morte un valore maggiore perché sofferto.

La volontà dell'Io di ergersi al di sopra della comunità ha un prezzo molto alto: la solitudine. Ma Antigone, in verità, non è sola. Significativa è, nella tragedia, la fusione tra il lessico nuziale e quello luttuoso in cui si gioca una dialettica tra tomba e letto. A riprova di questo giunge Emone a compiere il suicidio accanto al corpo della promessa sposa, atto che assume il significato di un'unione eterna. Il *topos* del suicidio è, qui, strettamente connesso a quello del sacrificio, che nella tradizione tragica prevede sempre l'elemento della volontarietà della vittima sacrificale nell'immolarsi e che, probabilmente, sottolinea ancora di più quei concetti chiave paradossali della tragedia di colpa innocente e volontà necessaria. La decisione di morire a causa di una condanna inflitta dall'esterno diventa volontà suicida che fa della necessità di morire quasi una scelta libera. Questo aprirebbe una questione di capitale importanza: nel dibattito tra libero arbitrio e predestinazione si getta un ponte conciliatorio attraverso cui si mettono in comunicazione la libertà e la necessità, facendo agire e manifestare quest'ultima in quella che, dalla prospettiva umana viene chiamata libertà. In ambito poetico si tratta di una necessità stabilita dal tragediografo, ovvero colui che per i personaggi rappresenta una sorta di divinità ordinatrice, il quale prescrive all'eroe tragico l'obbligo di "interpretare la propria parte". Per Creonte la condanna di Antigone è un sacrificio necessario all'unità della *polis* che si rivelerà non solo inutile ma deleterio. Oliver Taplin

chiama “presunzione di determinismo letterario” l'idea della prevedibilità delle tragedie per il pubblico coevo. In realtà, le ricerche archeologiche iconografiche sulla figura di Antigone mostrano proprio che i miti erano soggetti a mutazioni, metamorfosi operate dai tragediografi stessi. Dunque, l'Antigone di cui parliamo è a tutti gli effetti “creatura” del “dio” Sofocle, il quale potrebbe, senza alcun problema, fare proprie le parole del poeta kierkegaardiano: “lei è mia creatura [...]. Lei è mia proprietà [...]”¹²⁷.

C'è ancora una questione che colpisce e lascia sbigottiti noi moderni: nella lettura dell'Antigone di Sofocle, di questo sbigottimento e di questa incredulità si fa testimone la voce autorevole di Goethe. Ci si riferisce qui ai passi in cui Antigone dichiara di aver agito contro l'editto di Creonte solo perché si trattava di suo fratello, cosa che non avrebbe fatto se si fosse trattato di un marito o di un figlio. Ciò che per Hegel costituisce il fulcro della tragedia, Goethe si augurava fosse un'interpolazione. Con molta probabilità, nonostante in quanto moderni condividiamo il turbamento di Goethe, dobbiamo dare maggiore credito ad Hegel e a tutta quella letteratura su Antigone che da lui prende le mosse. Steiner, infatti, sottolinea che c'è stata una certa predilezione per i rapporti familiari in linea orizzontale in tutta la letteratura antica fino a quella romantica; solo nel Novecento, con Freud, vengono riabilite, e in chiave del tutto inedita, le analisi dei rapporti di parentela di tipo verticale, in particolare il rapporto genitori-figli. Facendo un salto indietro nell'albero genealogico dei Landacidi, si passa dalla centralità romantica di Antigone a quella psicanalitica di Edipo. A tal proposito Bettini si sofferma sull'entità della questione sollevata nei porsì della necessità di una scelta tra diversi legami di parentela. Bettini chiama queste situazioni “dilemmi parentali” e ci fa notare come essi siano presenti in quasi tutta la mitologia greca. La questione etica nella tragedia, ruota sempre intorno a delle scelte che chiamano in causa differenti gradi di parentela. “Chi si trova di fronte al dilemma parentale non può evitare di scegliere, le circostanze lo obbligano a farlo: ma le medesime circostanze lo obbligano anche a dire *perché* ha scelto in un modo invece che nell'altro”¹²⁸. Antigone dice chiaramente che il suo sacrificio non sarebbe stato lo stesso se si fosse trattato di un

¹²⁷ S. KIERKEGAARD, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un esperimento di ricerca frammentaria.*, trad. it. di L. Liva, Genova, il Melangolo, 2012, cit., p. 63.

¹²⁸ M. BETTINI, *Il fratello di Antigone. Dilemmi parentali, survivals e regole del lutto*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, a cura di A.M. Belardinelli e G. Greco, cit., p. 113.

marito o di un figlio, in quanto sostituibili. Ma la morte dei suoi genitori le impedisce di avere un altro fratello, dunque Polinice andava preservato e onorato nella morte più di chiunque altro nella cerchia dei suoi affetti.

Vi è qualcosa di estremamente razionale nella follia di una simile argomentazione, non possiamo negarlo. I Greci sentono l'esigenza di giustificare e dichiarare a gran voce il contenuto delle loro azioni e delle loro decisioni, come la coscienza embrionale del bambino avverte l'esigenza della rappresentazione di sé nello specchio come altro da sé. Nella tragedia greca quell'altro da sé esterno che porta alla consapevolezza l'azione irriflessa è la parola. Anche ad Apollo viene richiesto di illustrare le ragioni per le quali ha persuaso Oreste a vendicare il padre ai danni della madre. Il dio della luce giustifica l'apparente condotta deplorabile del matricida attraverso un'argomentazione che ha dell'assurdo ma che, per coerenza, si iscrive esattamente in ciò che poteva essere considerato lecito nella mentalità greca antica: il padre è il vero generatore (sangue del proprio sangue), la madre è solo nutrice che ospita il figlio. Secondo questa prospettiva le ragioni del padre sarebbero più vincolanti di quelle della madre.

Tornando al “privilegio del fratello” che Antigone condivide con altre figure femminili del mito, ella presta orecchio alle leggi non scritte degli dèi, quelle che in virtù del loro opporsi alle leggi scritte, potrebbero essere definite norme di costume, frutto della saggezza popolare. Con questo s'intende sottolineare l'importanza della sottile dialettica che, in ambito etico, s'instaura tra passione e ragione, fino ad accordare maggiore credito alla ragionevolezza piuttosto che all'eccesso di razionalità. Dietro molte regole morali vi è un certo modo di intendere la parentela. Il tema della “sostituibilità del defunto” è la controparte della questione del “privilegio del fratello”. Nell'antica Roma, riferisce Bettini, la legge stessa prevedeva la sospensione del lutto nel caso di una nascita di un parente più prossimo, il quale avrebbe svolto la funzione di sostituto. Le usanze popolari, ancora oggi in alcune località, prevedono che si assegni al nuovo nato il nome del nonno defunto. Questi dati sociologici mostrano che da sempre e ancora oggi si risente di una particolare visione delle parentele per cui alcuni morti sono sostituibili mentre altri no.

L'alienazione verbale: le parole che uccidono

Le parole sono azioni.
(L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*)

Ci si era già brevemente soffermati sulla questione dell'uso della parola nella tragedia a proposito della conflittualità tra i sessi; è giunto ora il momento di approfondire il ruolo del linguaggio in genere all'interno della tragedia sofoclea. Dal momento che il linguaggio media il rapporto tra singolo e collettività, parafrasando Lacan, potremmo dire che non siamo noi a disporre di esso ma è la parola a disporre di noi. La parola greca uccide perché ha una presa sul corpo: lo afferra e lo trascina verso la morte. Il linguaggio della tragedia greca ha una sua fisicità e una sua violenza. Come si è già brevemente sottolineato quando si parlava di una sorta di una trasposizione delle dinamiche della guerra nel duello verbale, nella tragedia ad uccidere è spesso l'azione verbale: di Creonte, di Antigone, di Tiresia. Il rapporto tra le figure in opposizione è imprescindibile. Di questo fatto è quanto mai consapevole Cacciari, il quale ha dedicato un'introduzione dal titolo *La parola che uccide* alla sua traduzione dell'*Antigone* di Sofocle. “Antigone non sarebbe senza Creonte, mentre del tutto contingente è il suo rapporto con Emone. E così per Creonte solo il rapporto con Antigone, l'antagonismo con la figlia di Edipo, lo caratterizza irreversibilmente”¹²⁹.

Seppure l'amore ricopre un ruolo fondamentale nella tragedia, non supera mai la contrapposizione e l'antagonismo. I personaggi si definiscono l'un l'altro annullandosi reciprocamente, l'atto del darsi morte reciproca di Polinice ed Eteocle viene sublimato nella parola di Creonte che uccide Antigone e segna la sua stessa disfatta. Creonte non muore ma il suo rimanere in vita è una condanna ben più dura: “credeva che solo la polis salvasse, ed esperimenta ora, suo malgrado, che solo la polis sopravvive. Poiché nella polis soltanto ha creduto, ora deve dividerne il destino”¹³⁰. I due personaggi principali, Antigone e Creonte, soccombono inesorabilmente nel loro scambievolmente

¹²⁹ M. CACCIARI, *La parola che uccide*, in SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, Torino, Einaudi, 2007, p. VI.

¹³⁰ *Ivi*, p. XIII.

definirsi. “Le parole dei due grandi antagonisti possono rivelare la propria energia soltanto annichilendosi reciprocamente”¹³¹. Di questa mortale dipendenza dell'Io dall'Altro ci parla la psicoanalisi. Secondo Lacan, dietro la bellezza “abbagliante” del gesto di Antigone, si cela l'oscurità della sostanza del suo desiderio: il paragone con Niobe testimonia il desiderio dell'inanimato, del nulla, della pulsione di morte. Insieme ad Antigone si tocca con mano “come il desiderio sia fondamentalmente desiderio di niente, rapporto dell'uomo con quella mancanza a essere da cui, in quanto è una mancanza ed ha a che fare con la morte, col non esserci dell'essere, si sta alla larga”¹³².

Per Freud alla base del desiderio vi è la pulsione edipica. Qualche parola, allora, bisogna spendere sul rapporto tra Antigone e suo padre. Nella tragedia sofoclea, si è già insinuato il sospetto di un ritorno del tema dell'incesto. La passione di Antigone per Polinice potrebbe simboleggiare l'ereditarietà della colpa del padre. Coloro che sono nati dall'incesto ne divengono portatori sani: l'incesto li ha generati e l'incesto li tiene uniti. Dunque Antigone potrebbe essere vista come il doppio di Edipo. La tradizione ce la raffigura come la più fedele tra i quattro figli e la più simile al padre, come colei che sente in maniera forte il doppio vincolo di sangue che la lega al padre-fratello. In un discorso sulla figura di Antigone che si voglia esaustivo, dunque, non si può fare a meno di accennare alla teoria del desiderio che Lacan mutua e perfeziona a partire da Freud. La tragedia in generale è per la psicoanalisi fondamentale, poiché in essa il linguaggio e la parola, assumono un significato e un potere sulle cose e le persone che la stessa psicoanalisi professa. Nella prospettiva lacaniana la parola ha una presa sull'individuo ed è anche capace di annientarlo. L'uomo è “collocato nell'orizzonte del linguaggio e determinato da esso”¹³³. Le parole, nella forma della domanda, vengono a connettere il desiderio con la risposta. Per dare meglio l'idea di come il linguaggio domini il soggetto, dice Lacan, basti pensare al bambino che prima ancora di essere parlante è “parlato”. I suoi bisogni vengono interpretati da chi se ne prende cura e da chi possiede il linguaggio, e la risposta non fa che plasmare i suoi desideri. Anche il desiderio, così come il linguaggio, trascende e domina il soggetto. Il desiderio viene placato da oggetti

¹³¹ *Ivi*, p. X.

¹³² A. LUCHETTI, *L'Antigone di Lacan*, in *Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di P. Montani*, Roma, Donzelli Editore, 2001, p. 256.

¹³³ *Ivi*, p. 246.

surrogati che mascherano l'essenza nascosta di qualunque anelito: quella edipica, quella amorosa, la pulsione di morte, o ancora, tutte e tre insieme. Altro tema fondamentale nella lettura lacaniana di Antigone è la nascita dell'Io come scissione e alienazione. Tema che in Antigone individuiamo senza difficoltà alcuna. Ancora una volta pensiamo al bambino, suggerisce Lacan: in una prima fase egli non esperisce la totalità del suo corpo ma frammenti; quando, poi, viene messo di fronte uno specchio coglie finalmente quell'unità che egli è, ma alla maniera di un'alterità che gli sta di fronte. Dunque alla base del sentimento di identità vi è una scissione, una doppia alienazione: quella per mezzo del linguaggio e quella per mezzo dello specchio. Cosicché il soggetto fonda la sua unità sulla scissione e l'identità poggia sull'esperienza dell'alterità. La tragedia assume valore in psicoanalisi in virtù di quella sua vocazione catartica individuata da Aristotele.

La tragedia di Antigone si svolge con l'avvicinarsi di chiasmi: morti non seppelliti e vivi seppelliti, morti che uccidono i vivi, vivi che negano onori ai morti; si alternano condanna delle azioni e condanna delle parole. I rapporti tra i personaggi costituiscono un sistema a scatole cinesi: Antigone condannata da Creonte, condanna Ismene per la sua codardia; e infine assistiamo al ritorcersi della condanna su Creonte stesso. “La coscienza della colpa si manifesta quando la parola che ha dato morte muore”¹³⁴. A fare della vicenda una tragedia non è solo la mancata risoluzione e l'assenza di un lieto fine, ma il fatto che la parola uccide e mai consola. Solo il *pathos* che essa suscita può guarire, ma senza il medium della parola la compassione non si dà. Per la sensibilità dei moderni, vocati all'introspezione e al dialogo interiore e per quella dei contemporanei scopritori dei neuroni specchio, tutto questo può risultare eccessivo. Bisogna mettersi nei panni dei Greci per cogliere l'importanza della manifestazione esteriore, possibilmente verbale, delle emozioni. Finché c'è parola, c'è rivelazione, riconoscimento e ammirazione. La parola tragica ha il merito di mettere a nudo le passioni e di lasciare spazio alla fierezza e alla commozione, all'orgoglio che si cela dietro il coraggio dell'eroina che non agisce in segreto ma vuole che tutti sappiano. Come testimoniano le parole di Creonte: “costei sapeva bene di trasgredire superba le leggi che avevo imposto. E anche dopo questo delitto, di nuovo fa mostra d'orgoglio, se

¹³⁴ M. CACCIARI, *La parola che uccide*, in *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, cit., p. VIII.

ne rallegra e vanta”¹³⁵. Ella stessa ostenta il suo coraggio: “guardatemi, cittadini della terra patria, avanzo per l’ultima via, guardo l’ultimo lampo del sole, e poi mai più. Me Ade che tutto addormenta viva trascina alla sponda di Acheronte, Senza imenei in sorte, senza che canto nuziale mi abbia cantata, vado sposa ad Acheronte”¹³⁶. “I beniamini degli dèi” muoiono giovani¹³⁷, ma le loro urla non sono quelle dell’agnello sacrificale che col suo belato si rivela atterrito. Le parole di Antigone sono austere, gravi, forti e riecheggianti. Sembra quasi di sentirla parlare e di percepire nel suo tono compiacimento. Le parole di Antigone suscitano la compassione degli spettatori, di chi viene a conoscenza delle sue gesta e per questo l’ammira. Emone, suo promesso sposo, dice:

la città compiangere questa fanciulla, immeritevole tra tutte le donne di morire orrendamente per un’azione degna di lode - lei, che non lasciò insepolto il capo del fratello, caduto nella strage, né che lo sbranassero i cani o lo distruggessero gli uccelli. Non dovrebbe costei ricevere, anzi, onori? Questa è la voce che avanza segreta¹³⁸.

L’eroina non parla mai a se stessa, essa agisce perché sa cosa fare, non c’è dubbio che la attanaglia, la sua volontà e il suo destino non sono mediati dal pensiero. Non è ancora stato compiuto il salto dell’introiezione della parola.

Considerata sia dal punto di vista del mito, del racconto, che della filosofia, contro il netto dualismo di matrice platonica tra *mythos* e *logos*, *Antigone* realizza un nesso innegabile tra poesia tragica e discorso filosofico. Si tratta di due diversi modi di dire il medesimo, ovvero l’azione: mediante il pensiero e il discorso, o mediante la rappresentazione. Bisogna, dunque, chiedersi, secondo le parole di Ferrario: “che cosa hanno da dirsi l’un l’altro [...] la *rappresentazione* tragica e il *discorso* dell’etica?”¹³⁹. Ricoeur, per esempio, coglie nella tragedia la centralità del rapporto tra *alius* e *idem*

¹³⁵ SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, Torino, Giulio Einaudi editore, 2007, p. 16.

¹³⁶ *Ivi*, p. 24.

¹³⁷ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 138.

¹³⁸ SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, cit., p. 21.

¹³⁹ E. FERRARIO, *La filosofia e il tragico. Le «Antigoni» di Paul Ricoeur e Jacques Derrida*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, cit., p. 299.

nell'ermeneutica del sé. Come già messo in luce nell'interpretazione lacaniana di Antigone: non esiste autocoscienza senza coscienza dell'alterità. Proprio in virtù del ruolo imprescindibile dell'altro nell'affermazione di sé, alla tragedia e alla figura di Antigone in particolare spetta un posto di onore, per le risposte che essa può abbozzare di fronte alle domande che concernono la filosofia pratica. Il mito rende maggiormente comprensibile il discorso filosofico, tanto da potere definire il secondo come contenuto del primo. Così Ricoeur può dire che i dialoghi e i monologhi degli eroi tragici aprono lo spazio a possibili riflessioni di carattere filosofico. Per usare le parole di Ferrario: “il *logos* lavora già nella tragedia”. In altri termini necessità tragica, *Ananche*, destino, sono parole poetiche che corrispondono a ciò che nella filosofia hegeliana costituisce il negativo. È come se nel presente della filosofia si nascondesse il passato della tragedia. Questo è quello che sembrano volerci suggerire sia Ricoeur che Derrida nella sintesi di Ferrario. “La tragedia ci ricorda che il passato [...] quell'«era» [...] si deve conservare nell'«é» di uno spirito capace di assolversi [...] attraverso l'interiorizzazione dell'altro”¹⁴⁰. La necessità tragica dell'etico rivela il tragico che si annida nel logico. Ma la poetica resiste al tentativo di riduzione operato dalla logica. Da ciò la preferenza della categoria dell'analogo a quella del medesimo: a mediare dialetticamente il rapporto tra medesimo e altro interviene proprio l'analogo. Il racconto risulta essere il candidato migliore a svolgere una tale funzione analogica: esso trasforma una successione di eventi in una storia fatta di un intreccio complesso e concreto di relazioni. L'etica è debitrice nei confronti della poetica. Come suggerisce la ben nota “morale della favola”, il racconto insegna. Infatti, la narrazione, può essere considerata la strada maestra per giungere all'auto-comprensione di noi stessi, in quanto

configurando il campo delle faccende umane, e anticipando le condizioni di un'ermeneutica *etica* del sé, un'ermeneutica *poetica* – risponde – alla domanda: *perché* i racconti? E cioè: mostrandoci tutto il bisogno che abbiamo, per dire «chi siamo», per testimoniare il nostro esserci e con-esserci, di ascoltare e di raccontare storie¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 304.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 310.

E in particolare, direbbe Ricoeur, il *mythos* tragico ci consente di esplorare le vie dell'azione che conducono l'essere umano all'infelicità. Dunque la tragedia mostrerebbe la “fragilità dell'uomo” la sua finitezza e miseria e, contraddirebbe l'etica che insegna, mediante l'esercizio della virtù, come si può accedere alla felicità. “La possibilità di *dire* la rovina cui è esposto, cui *comunque* va incontro *ogni* progetto d'essere degli uomini, restituisce qui voce e musica a una *saggezza* che non è né quella dell'intelligenza narrativa né quella della comprensione etica: la «saggezza tragica»¹⁴². Nel caso specifico che qui ci interessa maggiormente, l'eroina sofoclea sembra voler denunciare il carattere “umano, troppo umano”, dice Ferrario, delle istituzioni. Si tratta di mostrare che la tragicità dell'azione è sempre attuale e che non è semplicemente, come sosteneva Hegel, una tappa superabile, collocabile ai primordi dell'etica. Ricoeur ribadisce il concetto di “permanenza del conflitto” messo in scena dalla tragedia *Antigone* e, dunque, il carattere universale del fondo agonistico di ogni essere umano e di ogni comunità. Quando ci si muove nel delicato e fragile campo dell'etica non si possono ignorare le situazioni singolari e insostituibili e, dunque, il rapporto tra regola ed eccezione.

Derrida prende, anch'egli, le mosse dalla lettura hegeliana della vicenda tragica di Antigone: la famiglia, superata, o meglio, inglobata dallo Stato diviene in termini freudiani il “rimosso” che nella figura di un singolo tenta una resistenza e opera una insurrezione nei confronti di ciò che tenta di renderlo inattivo e inoffensivo. Per render conto di questo movimento, Derrida si appropria di un termine platonico mutuato dal *Timeo*, ovvero *chôra*, parola che assume valore di intermedio tra i due poli dell'intelligibile (*noeton*) e del sensibile (*aistheon*). In altri termini Derrida media la differenza-opposizione tra *logos* e *mythos*, tra filosofico e letterario. Se “a giocare il ruolo di terzo è, in Ricoeur, il genere dell'Analogo, [...] tra il Medesimo e l'Altro”¹⁴³, in Derrida “il terzo genere della *chôra* fessura e insieme contamina con la sua *exstensio* i generi del Medesimo e dell'Analogo, del concetto e della metafora, del *logos* e del *mythos*”¹⁴⁴. Il tutto al fine di mostrare come spesso il sillogismo si celi già dietro la metafora, mentre aspetta di essere rintracciato e dispiegato dal sapere. L'etico è

¹⁴² *Ivi*, p. 312.

¹⁴³ *Ivi*, p. 324.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

necessariamente tragico, ci dice Hegel. Allora il suo superamento sta nella logica? Derrida si pone un altro quesito: e se la tragedia resistesse alla sua integrazione logica? Cosa accade, in altre parole, quando la singolarità di Antigone resiste alla rimozione? Sappiamo che ella lotta fino alla morte per il suo riconoscimento e che, dunque, l'affermazione coincide con l'annientamento. Hegel ci ha insegnato che non è possibile alcuna coscienza senza il porre innanzi a sé un'altra coscienza uguale e contraria. Torna essenzialmente il tema dell'ipseità fondata sull'alterità. Da questo incontro-scontro la coscienza può uscire vincitrice solo al prezzo del suo sacrificio, per cui si ha, al contempo, che essa viene salvata e perduta in un solo atto. Ecco perché la singolarità è destinata a sparire. La morte troneggia come unica possibilità dell'affermazione della singolarità pura, spogliata della vita. In tal senso la vicenda al centro della tragedia sofoclea rappresenta “la guerra” per eccellenza. “La guerra che pone l'una contro l'altra la città e la famiglia, la legge del giorno e quella della notte, la legge umana e quella divina, la legge dell'uomo e quella della donna, «non è una guerra tra le altre, è *la guerra*»¹⁴⁵. Ciascuno dei due ambiti (Stato e famiglia) è scisso all'interno dalla mescolanza dell'uno con l'altro. Da qui la situazione paradossale per cui la *polis* è alimentata dalle famiglie, ma la famiglia stessa è derubata dei suoi membri dalla *polis* che espelle la sua forza auto-distruttrice fuori di sé nelle imprese belliche. Per tutelarsi di fronte alla minaccia della famiglia, la *polis* deve dichiarare guerra ad altre *poleis*. Che è come dire che senza un'apposita politica estera all'insegna del principio di aggressione la comunità distruggerebbe se stessa.

La legge vieta, come l'*Io* freudiano, ciò che l'*Es* avverte di dover fare. In altre parole, Antigone rappresenterebbe il rimosso che non si lascia rimuovere senza opporre resistenza e tentare un riconoscimento che le viene tributato ma solo a patto che nel momento stesso in cui lo raggiunge deve acconsentire alla sua rimozione. Una rimozione che, stavolta, lascia il segno: una traccia di sé entro la comunità che tutto fagocita. Per questo Derrida ci consegna una sua personalissima visione di Antigone come sorella che ride, di un riso saggio e lungimirante, il riso di chi sa che il tentativo d'inghiottimento da parte della legge non può essere portato a termine. All'*Antigone* sofoclea che viene fagocitata dalle tenebre nel dubbio dell'utilità della sua azione e nella

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 129.

foga delle sue maledizioni, Derrida contrappone una calma e quieta Antigone che ride, sicura della sua sventura così come di quella di chi l'ha punita.

Persuaso dell'intima connessione tra forma e contenuto nelle tragedie, nelle *Note all'Edipo*, Hölderlin, opera una suddivisione delle tragedie in base a un criterio, per così dire, ritmico: a seconda di dove cade la cesura (interruzione contro-ritmica della metrica), se essa è individuabile all'inizio avremo la cosiddetta "Legge dell'Edipo"; se, viceversa, la cesura cade alla fine la si chiamerà "Legge dell'Antigone". Dal punto di vista contenutistico, nell'*Antigone* di Sofocle la cesura è rappresentata dai discorsi pronunciati da Tiresia nel tentativo di mettere in guardia Creonte: "ma stai attento: adesso cammini sul filo del rasoio!"¹⁴⁶. Qui si segna il passaggio dalla tragedia di Antigone a quella del suo "carnefice". L'elemento della cesura costituisce, dunque, un aspetto essenziale e definitorio della tragedia: "si verifica qualcosa, un evento, l'apertura di un altro versante che rovescia l'abituale visione dell'esistente: accade una *catastrofe* visibile nella disfatta dell'eroe e accade una *cesura* interna allo svolgimento del dramma. Questo è il cuore del tragico"¹⁴⁷. La ricerca furiosa dell'assassino di Laio compiuta da Edipo finisce per scagliarsi contro di lui. Si viene a creare la situazione paradossale per cui l'oggetto della ricerca finisce per coincidere col soggetto che cerca. La tragedia di Edipo è la tragedia dell'autocoscienza, nella quale la conquista del sapere cessa con l'auto-annientamento. Ricerca esemplificata ancora meglio dal mito di Icaro: quanto più ci si avvicina alla luce chiarificatrice tanto più ci si accinge a precipitare. Nel correre incontro a qualcosa si perviene al nulla. L'eccesso di autocoscienza porta all'annullamento. L'uomo esercita il suo potere dominando la *physis*, andando, per questo, incontro a delle conseguenze nefaste per lui e per i suoi posteri. La *Hybris* conoscitiva della tragedia di Edipo viene metaforizzata dal senso visivo. In conclusione Edipo, saturo di una conoscenza "dannata", decide di accecarsi per non vedere più ciò che da quel momento si trova costretto a vedere per sempre: la mostruosa verità.

Nella tragedia greca la rivelazione non salva come nel Cristianesimo. Sembra quasi che la saggezza degli antichi voglia suggerirci che nell'ignoranza si vive meglio. Eppure, anche se così fosse, si rivela pur sempre inevitabile pervenire al disvelamento.

¹⁴⁶ SOFOCLE, *Antigone*, v. 996 (a cura di D. Susannetti, cit., p. 129).

¹⁴⁷ A. MECACCI, *L'Antigone di Hölderlin*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, cit., p. 123.

La conoscenza è diretta conseguenza della peripezia o viceversa. La vicenda tragica si snoda secondo una logica paradossale. Alla tensione speculativa dell'Edipo fa seguito l'immediatezza dell'azione in Antigone: se il padre compie un avvicinamento catastrofico al proprio io, la figlia, nonostante il suo ergersi come singolo, prende le distanze da se stessa. Nell'*Antigone* allora, conferma Hölderlin, c'è la presenza di quel carattere straniante dell'elemento dionisiaco.

Si scorge un leggero tratto demoniaco sia in Creonte che in Antigone: essi sono, per certi versi, le figure dell'*antitheos*, ovvero la loro relazione con il dio si manifesta nei termini della contrapposizione. Antigone mette in atto una modalità negativa dell'esperienza del divino, quest'ultimo si manifesta nella sua assenza come una sorta di epifania privativa: la morte.

Pietà ed empietà, Ypsipolis e Apolis

Il problema dell'*Antigone* è anche il problema della convivenza umana. Partendo dal primo stasimo della tragedia sofoclea due parole catturano la nostra attenzione. Si tratta dell'ossimoro: *Ypsipolis-Apolis*. Antitesi che caratterizza il rapporto tra Creonte e Antigone. Nel loro dissidio scopriamo la relatività del giudizio umano. Tuttavia sembra che alla fine, in qualche modo, gli dèi considerino colpevole Creonte. Nonostante non viva a lungo da trovare una conferma del suo "credo", Antigone è nel giusto. L'autenticità del suo gesto sta nella conoscenza del fatto che l'umano trova un limite nelle leggi dell'Ade, che l'uomo è limitato dalla morte ed è costitutivamente finito. Nella lotta che Creonte ingaggia contro Antigone e che Antigone, in principio, ingaggia contro Creonte è in gioco l'antitesi diritto-pietà. Anche Creonte crede di essere fedele agli dèi, ma le divinità di riferimento sono differenti e non negoziabili. Vi è allora una lotta tra vera pietà e falsa pietà sotto forma di falsa coscienza. Per questo Creonte pecca di empietà: dal momento che la saggezza implica la capacità di cogliere i propri limiti, egli non è saggio ma orgoglioso. Il suo ignorare la morte e per questo i limiti umani, fa di Creonte un tiranno, un tiranno che si illude di avere il consenso popolare quando invece regna un clima generale di dissenso e ipocrisia. Prima Antigone e poi Emone insinuano

che gli abitanti di Tebe non condividano le disposizioni del sovrano. Vedere Creonte come usurpatore e sovrano illegittimo in senso lato ci permette di cogliere la sua inquietudine e la sua sfiducia: egli è sospettoso, teme che il suo potere possa essere rovesciato. Solo in quest'ottica il gesto immediato e necessario di Antigone in quanto donna assume una portata politica e si configura come ribellione. A differenza di Hegel che sembra accordare pari dignità e un analogo errare a Creonte e Antigone, Bultmann non ha dubbi: Antigone è nel giusto. La miopia di Creonte che non riesce a vedere oltre, a trascendere l'ambito giuridico, fa sì che egli sia il personaggio meno saggio entro la vicenda. Anche il valoroso Achille riconosce i propri limiti di fronte all'Ade e sa porre fine alle ostilità quando subentra la morte: egli restituisce il corpo di Ettore a Priamo perché possa avere onori funebri. Il nemico non è più tale perché non è più tra i vivi. Creonte invece si ostina a voler infliggere la morte al già deceduto Polinice. Creonte si comporta da stolto mentre schernisce Antigone per il suo essersi consacrata al diritto del regno dei morti. Nella versione di Bultmann viene messa in evidenza l'ingenuità infantile di Creonte e la superiorità di Antigone, ma ciò nonostante questo non le concede alcun privilegio. Se Antigone uscendo dal dominio umano trova nella morte la pace, ella tuttavia non si attende alcuna ricompensa e dice: “dobbiamo piacere ai morti, non ai vivi. Passeremo più tempo sottoterra”¹⁴⁸.

Risulta ormai chiaro come la tragedia *Antigone* abbia una forte valenza politica: in prima istanza, attraverso l'esempio fornito dalla figura di Creonte, la tragedia riguarda la fondazione della *polis* come dominio della tecnica che porta con sé la perversione della tirannia, della “*libido dominandi* dell'uomo”. Nel tentativo di mantenersi nell'essere, la *polis* governata da Creonte si rivela dominata da una violenta conflittualità tra sicurezza interna e necessità dello scontro, dell'eliminazione del nemico. Il rapporto con l'altro si manifesta solo in termini di violenza e ostilità. In tale panorama la figura di Antigone inaugura un atteggiamento meno antropocentrico: essa, con la sua “pietà anarchica” dimostra la fallibilità e la relatività di ogni sicurezza umana che si fondi sul dominio della tecnica. Nell'agone tra Antigone e Creonte si fronteggiano l'oscura insondabilità del *nomos* riconosciuto da Antigone, da una parte, e la pretesa di trasparenza del *nomos* di Creonte dall'altra. Il *Nomos* si scinde in due: *nomos* politico e *nomos* interiore della

¹⁴⁸ SOFOCLE, *Antigone*, vv. 75-77 (a cura di D. Susannetti, cit., p. 63).

coscienza al quale Antigone si appella. Tuttavia la strada percorsa da quest'ultima è più difficile e frastagliata, dal momento che tale legge è invisibile e indisponibile all'esame oggettivo. Dunque l'opposizione tra di due personaggi è una metonimia: non si limita ad esprimere la conflittualità delle parti, ma mostra, altresì, l'interna crisi del tutto, della *polis* con la sua scissione tra potere violento e "impotente fedeltà alle leggi morali". Tale dialettica provoca una cesura nell'essere umano che è chiamato a scegliere. Antigone col suo vissuto testimonia il volere della Trascendenza per via della coincidenza di *Dike* e *Ade* (la giustizia veste i panni della morte livellatrice). Solo la capacità di anticipare la morte, in termini heideggeriani, pone un limite e un freno alla *hybris* umana di Creonte. Solo la morte relativizza e argina l'umano.

Di fronte la violenza di Creonte si erge la figura "non-violenta" di Antigone. Non violenta, qui, nell'accezione di Bultmann, che contrasta nettamente con la prospettiva hegeliana dell'azione come delitto. Il tetro rispetto per il divino che conduce e accompagna Antigone nel suo esilio dalla *polis* e dall'essere, è, secondo il teologo tedesco, l'altra faccia della medaglia del semplice e umano atto di pietà verso il prossimo. Certo, anche Creonte crede di agire in conformità al volere degli dèi, ma la sua pietà è idolatrica, originata da una fede nella mera immanenza. Con una profonda fedeltà alla metafora greca della vista, Creonte è stato spesso definito miope, ma egli, suggerisce Bultmann, è anche sordo: non presta ascolto alla "parola della Trascendenza", alla voce degli dèi, e così, nella sua chiusura egologica, rifiuta la possibilità dell'apertura all'altro. "Il tiranno divinizzato è in grado unicamente di ascoltare la propria voce"¹⁴⁹. Antigone, viceversa, per poter essere Antigone deve rinunciare al proprio ego nella totale apertura all'altro e all'Altro, al fratello defunto al quale è legata da un sentimento e alla Trascendenza. Tale interpretazione risente dell'influenza cristiana: se l'opposizione tra Creonte e Antigone è descritta in termini di conflitto tra "idolo ed escatologia" è chiaro che il teologo Bultmann ha in mente la parabola cristologica "dell'irruzione dell'assoluta trascendenza dell'amore"; tuttavia Antigone, non dobbiamo dimenticarlo, non è una martire cristiana, ma un'eroina pagana che non attende, dopo la morte e per mezzo di essa, una nuova vita. La forza eroica e la bellezza di Antigone stanno nel posto intermedio che ella occupa tra la vita e la morte. Il

¹⁴⁹ G. LETTIERI, *L'Antigone di Bultmann*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, cit., p. 230.

suo essere situata in una sorta di limbo, di limite tra il regno dei vivi e quello dei morti fa di lei la figura tragica per eccellenza. Ella non manifesta né timore né pietà per i vivi. Lacan, per esempio, pone l'accento proprio su questo ultimo punto: il destinatario dell'atto eroico di Antigone non è indifferente, esso è e deve essere il fratello, l'unico che merita il sacrificio di Antigone, non per ciò che ha fatto ma per ciò che è, per la sua insostituibilità. Sofocle lo fa dire chiaramente alla sua eroina: se si fosse trattato di un padre o di un figlio non avrebbe violato l'editto. Il genitore e la prole sono sostituibili, ma il fratello, morti la madre e il padre, no! Dunque nessun appellativo di santità spetta ad Antigone, tanto pietosa verso Polinice, quanto meno verso Emone, Ismene, e i vivi tutti. L'assurda devozione per i morti fa sì che la relazione di Antigone con le persone di questo mondo sia caratterizzata da un certo distacco che ella ha in comune con l'atteggiamento di Creonte verso gli altri. Entrambi sono necrofilo poiché mentre Antigone si sacrifica per chi è già morto, Creonte sacrifica i vivi per renderli materia inerte di cui disporre. Mentre il desiderio di Creonte è quello di ridurre a cadaveri coloro i quali amano i cadaveri, il desiderio di Antigone si riduce, in ultima analisi, al desiderio di essere un cadavere per poter ricongiungersi ai cadaveri di cui è innamorata.

Il limite in cui si colloca Antigone, quel terreno intermedio tra la *polis* e la *necropolis* è destinato a traboccare verso quest'ultima perché ella è già morta e il suo mantenimento nello spazio intermedio dell'*Ate* (la rovina) è precario e traballante. Esso è “un limite che la vita umana non può troppo a lungo oltrepassare”¹⁵⁰. Al di là della vita, senza entrare nella morte, non si può sostare per molto tempo; lo slancio di Antigone è paragonabile a quello di un pesce rosso fuori dalla boccia: ha i minuti contati. Nel prolungare la sua sosta tra la vita e la morte Antigone è “inumana” in tutte le accezioni possibili del termine, soprattutto è inumana verso i vivi: gli umani in senso proprio.

Il valore positivo della tragedia

O figliuolo d'Atreo,

¹⁵⁰ A. LUCHETTI, *L'Antigone di Lacan*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, cit., p 254.

dopo quanti patimenti trionfi,
e recuperi libertà,
con quest'ultima audacia.
(SOFOCLE, *Elettra*)

A questo punto, sulla base delle osservazioni fatte fin qui in merito all'*Antigone*, è ancora il caso di riprendere la questione del valore etico della tragedia. Nel suo lavoro la Nussbaum sottolinea come la critica moderna abbia tacciato il pensiero greco tragico di primitivismo, partendo dal presupposto che la relazione dell'uomo con la morale non dovrebbe essere tragica ma piuttosto dovrebbe proprio evitare il presentarsi del conflitto tragico. Per la Nussbaum nell'*Antigone* di Sofocle è posta in risalto una saggezza spesso sconosciuta al pensiero moderno. Nella tragedia, inizialmente, i personaggi si mostrano fiduciosi nei confronti della conoscenza e della ragione, ma alla fine viene messa in dubbio proprio tale illusoria e ingannevole cieca fiducia nella razionalità spoglia dell'elemento emotivo. Entrambi i personaggi principali, Antigone e Creonte, seppure ostili tra loro, hanno una visione riduttiva dell'etica. Le parti corali rappresentano la possibilità di una sintesi, così come pure alcuni personaggi marginali quali la guardia che scopre la sepoltura del corpo di Polinice, o ancora personaggi quali Ismene ed Emone, che rappresentano l'*alter-ego* coscienzioso dei protagonisti.

Antigone e Creonte, sembrano proprio affetti da un deficit emotivo, eppure “entrambi [...] rivendicano il possesso della conoscenza pratica”¹⁵¹. Creonte pensa di perseguire la via della giustizia per sé e per la città e Antigone rappresenta, per lui, il marcio, la malattia mentale, la minaccia contro l'ordine civile e sociale. Creonte che si crede savio, è visto, da chi è veramente saggio, come affetto da un morbo che si manifesta nell'eccesso di coerenza, nella mancanza di conflitto tra il suo ruolo di zio, di padre e quello di re. Così come per Agamennone la categoria figlio non esercita su di lui alcuna pressione, l'amore di Emone per Antigone non trattiene Creonte dal suo proposito di punirla con la morte. Creonte sostituisce i legami di sangue con i vincoli tra cittadini.

In questo dramma sui fratelli, sui doveri verso i fratelli e

¹⁵¹ M. NUSSBAUM, *La fragilità del bene.*, cit., p. 137.

sulla opposizione tra i fratelli, Creonte, il fratello di Giocasta, il cognato di suo nipote, usa per la prima volta la parola «fratello» in una maniera molto curiosa. La impiega, infatti, per per indicare la stretta relazione tra i decreti della città: «Ed ho proclamato un bando che è fratello di quanto precedeva» (v. 192)¹⁵².

Laddove, finora, si è posta enfasi soprattutto sull'elemento luttuoso e la tensione alla morte, sull'annientamento, senza che esso possa lasciare spazio a speranza alcuna, si leva la voce di Martha Nussbaum che, con la sua interpretazione, potremmo dire ottimistica, della tragedia, libera lo spazio all'edificante in mezzo al campo di battaglia tragico cosparso di corpi che non respirano più. Con un ritorno ad Aristotele più fedele di quello psicoanalitico, ella ci invita, a dare nuovamente respiro a agli eroi greci. Compito che, in fin dei conti, la filosofia, la critica, la filologia, hanno sempre svolto. Con la Nussbaum Antigone torna viva fra noi. Proprio lei che ha ricercato la morte nell'oscurità della terra, torna a riemergere dal buio e illumina la nostra via.

Va proprio alla Nussbaum il merito di aver colto per prima un fatto che a primo acchito può risultare un'interpretazione forzata e distorta della tragedia: l'elemento luttuoso non è il fine ultimo ma il mezzo attraverso cui gli “spettatori” del dramma e della vita possano farsi attori. L'elemento luttuoso non è negato (se così fosse saremmo vittime di un folle accecamento alla maniera di Edipo), ma è reinterpretato come sfondo, ambientazione, spazio che incornicia l'azione umana. In altre parole è il contesto, l'occasione del manifestarsi delle istanze etiche. Da qui la straordinaria inversione del fine della tragedia: essa ci insegna a vivere, non a morire. Su questo punto bisognerebbe aprire una riflessione anche sulla filosofia, che infatti, per la Nussbaum è strettamente connessa alla tragedia antica. Tocca a noi, a questo punto, operare nuovamente questa inversione a favore della vita nel vasto campo delle definizioni della filosofia come disciplina che ci insegna a morire. La Nussbaum compie uno sforzo fondamentale per superare l'apparenza della contraddizione tra origine luttuosa e fine educativo, costruttivo, della tragedia. Se la tragedia ha un valore pedagogico esso deve andare in direzione della vita, non della morte. Di fronte la rigidità dei protagonisti, al pubblico viene aristotelicamente restituito un ruolo

¹⁵² *Ivi*, p. 142.

conciliante. Funzione che risiede solo in quella saggezza pratica che generalmente manca agli eroi. Nonostante nell'*Antigone* spesso si faccia riferimento alla *phronesis*, essa manca proprio ai due personaggi principali: Antigone e Creonte. Nel loro conflitto lo spettatore non dovrebbe individuare di chi sia la ragione e di chi il torto, anche se è umano accordare la nostra simpatia a uno dei due contendenti. Ma la Nussbaum ci chiede uno sforzo in più, lo sforzo della saggezza pratica nel cogliere che Antigone ha la sua ragione, così come Creonte le sue motivazioni, ma “sia Creonte che Antigone applicano a questioni eminentemente pratiche [...] una forma di ragione che non è la ragione pratica”¹⁵³. La distruzione a cui vanno incontro, allora, non è opera esclusiva della *tyche* ma della loro mancanza di flessibilità. La Nussbaum rintraccia proprio in tale rigidità il *deinon* a cui si allude costantemente nella tragedia: la mostruosità dell'uomo non risiede nella passione, ma nell'assurda pretesa di dominare con una *tèchne* generalizzante il vasto campo delle situazioni etiche che, per loro natura, non sono mai del tutto universalizzabili, ma sempre particolari e necessitanti di un esame specifico e sempre diverso. Il fallimento, tanto di Creonte, quanto di Antigone, può allora essere spiegato come conseguenza di scelte erranee non solo perché parziali, come vorrebbe Hegel, ma perché frutto di visioni semplificate e semplificanti che impoveriscono la straordinaria complessità del reale: fatto di razionalità, ma anche di emozioni, di affetti e sentimenti.

Creonte, secondo una metafora diffusa nelle opere filosofiche e letterarie, a cui si è già fatto ricorso nel primo capitolo, rappresenta il comandante razionale e competente di una nave, convinto di poter portare in salvo la flotta dalla minaccia della tempesta (dal fato) grazie alle sue sole capacità. Creonte incarna, kirkegaardianamente, l'uomo etico: colui che crede di non dover fare i conti con la fortuna o con una volontà altra da sé. Creonte è come il timoniere del racconto di Balzac *Gesù Cristo in Fiandra*, colui che si crede capace di controllare la propria vita e quella altrui, rendendosi autonomo e indipendente. Creonte rappresenta il tentativo di trasfigurare la natura umana e il pensiero razionale contro la caducità e la passività umana di fronte agli eventi esterni. Impresa impossibile che porterà il re di Tebe al ritorcersi delle sue decisioni contro se stesso. “Il coro paragonerà Creonte ad un animale arrogante, punito

¹⁵³ D. GUASTINI, *L'Antigone di Martha Nussbaum*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, cit., p 263.

a suon di colpi (vv. 1350-1352) – e si tratta di un uomo che ha dimostrato una profonda ossessione linguistica per le immagini di domare, rompere, punire”¹⁵⁴. Il motivo della sconfitta di Creonte sta nel fatto che egli non è capace di trascendere la sua visione riduttiva della città o, all'opposto straripante, e di cogliere la complessità degli interessi dei cittadini, compresi quelli legati alla famiglia. La città, del resto, è composta da famiglie e come ignorarlo? Creonte rappresenta un'astrazione: il prototipo di cittadino in seno ad una società collettivista; egli è un'ipotesi irrealistica poiché il cittadino è sempre e prima ancora di essere cittadino padre, fratello, figlio. Da qui la sentenza di Emone: “quale potere se tu regnassi da solo sopra un deserto!”¹⁵⁵. Creonte, non si cura della famiglia, è, in questo modo, lontano dal suo popolo, è, in realtà, come un re senza terra. La sua pretesa è quasi teandrica e non può non avere conseguenze. L'aver ignorato la famiglia lo porta, alla fine, alla vera perdita degli affetti che lui stesso aveva caparbiamente negato. Solo in quel momento diviene padre e marito, quando un figlio e una moglie non li ha più; solo allora egli guarda in faccia l'orrore di cui si è macchiato e prova l'amaro del rimorso: “ahimè, troppo tardi vedi ciò che è giusto”¹⁵⁶.

Simile è il caso di Antigone che viene spesso, erroneamente, descritta come eroina senza macchia alcuna. È chiaro che almeno su un punto Antigone è differente da Creonte, poiché non coinvolge nessun altro se non se stessa nelle proprie decisioni; eppure anch'essa, dall'altro lato, è responsabile di una semplificazione e riduzione del mondo dei valori che elimina il conflitto che invece noi, nella sua situazione, esperiremmo. Per l'amore che la lega al fratello morto, spesso Antigone è stata vista come una figura passionale che va senza esitazione incontro alla morte perché accecata dal sentimento. In realtà, sin dalle prime battute del dialogo con la sorella Ismene, balza all'occhio una caratteristica del personaggio che collide con una simile rappresentazione: l'atteggiamento nei confronti della sorella è in un primo momento distante e, successivamente, addirittura riluttante. Ciò che lega Antigone a Polinice è più un obbligo razionale che non un sentimento. Inoltre ella sembra ignorare l'antefatto: “se si ascoltasse solo Antigone – dice la Nussbaum – non si verrebbe a sapere che c'è stata una guerra o che qualcosa chiamato «città» era in pericolo. Per lei è ingiusto

¹⁵⁴ M. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 147.

¹⁵⁵ SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, cit., p. 22.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 35.

semplicemente il fatto che Polinice non venga trattato come un amico”¹⁵⁷. Se per Creonte il discernimento tra buono e cattivo, amico e nemico, si basava sulla sovracategoria della *polis*, per Antigone il criterio d'inclusione o esclusione sta nella famiglia. “Ella traccia nella sua immaginazione un piccolo cerchio attorno ai membri della sua famiglia: ciò che sta dentro [...] fa parte della famiglia ed è, perciò, caro ed amico; ciò che sta fuori non fa parte della famiglia, è in conflitto con essa, nemico”¹⁵⁸.

L'amore di Antigone si esprime convenzionalmente attraverso il dovere nei confronti dei morti della famiglia. Nelle sue parole non si legge commozione, né alcun senso di intimità o di memoria personale, nessuna considerazione per i sentimenti coinvolti, nessuna parola per Emone. Antigone è fredda e distaccata; anch'essa, come Creonte, distante dalla realtà, ci appare come una figura astratta. Ben lontana dall'Antigone di Kierkegaard, che avverte il conflitto dato dall'amore per il padre e per l'amato. Nella tragedia di Sofocle Emone è una sorta di grande assente: agli occhi di Antigone risulta marginale nella vicenda.

Probabilmente Lacan ha visto bene nel rintracciare una vera e propria pulsione di morte in Antigone. Si percepisce nelle sue parole la volontà di morire, non come accettazione passiva della punizione, ma piuttosto come desiderio in sé per sé. Come si conviene ad un eroe tragico, Antigone non è solo passiva, ma anche attiva, non è una semplice vittima, ella valuta degno di onori il mondo dei morti e questo la porta allo stesso grado di insensibilità verso i vivi che mostra Creonte. La città di Creonte è una città fantasma, frutto di una semplificazione disumana, così come l'unica famiglia veramente riconosciuta da Antigone è quella dei suoi defunti. Per Antigone degno d'amore è solo chi è morto o coloro i quali osservano i doveri verso i morti, fuori da questa logica gli altri esseri umani rimangono per lei oggetti indifferenti. Anche Antigone, come Creonte, ha così la pretesa di sostituirsi agli dèi attraverso l'assolutizzazione di una sola parte della religione. Tuttavia la condotta di Antigone è, ai nostri occhi, preferibile a quella di Creonte: in un mondo in cui la sofferenza interiore è bandita, ella è lontana dal mondo ma non nuoce a terzi. Ciò su cui dobbiamo, quindi, tornare a riflettere, insieme ad Hegel, di fronte a questo dramma, è la parzialità che si crede tuttavia assoluta, tanto di Creonte, quanto di Antigone. Questo stato di cose

¹⁵⁷ M.C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 152.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

sembra mostrarci il fallimento di tutte le possibilità umane, controbilanciato dalla sintesi operata da Tiresia ed Emone i quali sostengono “che la buona deliberazione è connessa con il «cedere», con la rinuncia alla caparbia ostinata, con l'essere flessibili. [...] Sia Emone che Tiresia, quindi, stabiliscono una connessione tra imparare a cedere, tra saggezza pratica e flessibilità”¹⁵⁹. Tale forma di saggezza ci ricorda inevitabilmente le considerazioni di Kierkegaard su una vita che pretende di essere autonoma, indipendente dagli altri, controllata e libera da passioni. Essa insegue il fine dell'annullamento di qualsiasi conflitto, ma con la rinuncia all'amore giunge al fallimento del fine stesso dell'etica: la giustizia. In tal senso il politeismo greco, Eschilo e Sofocle, ci mostrano una ricchezza e una profondità nel pensiero pratico che risultano estranee a pensatori più moderni come Kant, il quale pone enfasi su una rigida e disumana coerenza, la stessa coerenza che porta personaggi come Agamennone, Antigone e Creonte a soccombere. Il conflitto e le contraddizioni non possono essere annullate né ignorate, da qui le parole conclusive della Nussbaum: “dobbiamo pensare che, come dice Eraclito, la giustizia è *contesa*: che, cioè, le tensioni permettono la nascita della lotta e sono, al tempo stesso, parti costitutive dei valori. Senza la possibilità della contesa la giustizia sarebbe distrutta e non sarebbe più tale”¹⁶⁰.

Anche Simon Weil è stata capace di cogliere l'attualità sempreverde delle questioni etiche che troviamo al centro delle tragedie greche. In particolare le due tragedie di Sofocle che hanno per oggetto un particolare tipo di relazione familiare: quella tra fratelli, *L'Antigone* e *L'Elettra*. Non mancano, infatti, parallelismi ed è, pertanto, possibile, riscontrare certe somiglianze oltre che stilistiche anche nella trama. In un primo momento la Weil pone enfasi su quelli che per lei rappresentano gli elementi principali delle vicende tragiche: la fierezza e il coraggio degli eroi protagonisti e la loro solitudine. A partire da questi due dati, non possono mancare i confronti tra le due figure femminili che danno rispettivamente il nome a queste due tragedie. Un primo parallelismo è evidentemente individuabile nel modo di presentare la relazione tra le congiunte, attraverso uno schema relativamente fisso: una sorella, generalmente la maggiore, che è anche la protagonista, è fiera, coraggiosa e ha dei principi rigidi che la portano a non accettare di scendere a patti con il nemico; la minore, sempre più debole,

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 175.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 177.

incapace di compiere azioni eroiche, conduce una vita più serena al prezzo della sottomissione. Da qui l'inevitabile ambivalenza del rapporto e la seguente dinamica: la minore cerca di dissuadere la maggiore dal compimento dell'atto eroico in nome della legge, seppure ingiusta, da cui sono soggiogate; la maggiore si indigna e si inasprisce traendo dall'opposizione della propria congiunta linfa vitale per i propri propositi. Questo è il modo in cui Sofocle ci presenta le due coppie di sorelle: Antigone e Ismene da una parte, Elettra e Crisòtemi, dall'altra. Fin qui nulla di diverso rispetto alla trattazione della Nussbaum. Ma ecco una prima descrizione che la Weil ci dà di Antigone:

i due fratelli morti hanno lasciato due sorelle che sono ancora ragazze. L'una, Ismene, è una fanciulla dolce e timida [...]; l'altra, Antigone, ha un cuore amoroso e un coraggio eroico [...]. Tra due doveri di fedeltà, la fedeltà al fratello vinto e la fedeltà alla propria patria vittoriosa, non esita un istante¹⁶¹.

Ciò che qui stride con l'interpretazione data dalla Nussbaum è espresso in una sola e breve locuzione: “cuore amoroso”. Attingendo direttamente dal testo di Sofocle si evince che Antigone non è un personaggio passionale nell'accezione moderna del termine, non è mossa da veri e propri sentimenti, quanto più da un austero senso del dovere. La differenza principale tra lei e la sorella Ismene non è misurabile solo in termini di amore per i propri cari e amore per sé (che è il presupposto della viltà e della debolezza), ma può essere letta anche da un'altra prospettiva, a un altro livello di analisi: in termini di rigidità di pensiero e capacità di tener conto di molteplici fattori concorrenti. Rispetto a Creonte che emette la sentenza di morte per Antigone, “lei si colloca sempre da un altro punto di vista, che le sembra superiore”¹⁶².

Anche qui, come per la Nussbaum, l'ideale di amore passionale libero da costrizioni è incarnato da Emone, l'unico personaggio che osa apertamente contraddire il re, suo padre (ignorando, quindi, tanto la gerarchia dello Stato, quanto quella della famiglia) con un discorso che fa apertamente appello al sentimento e che si conclude

¹⁶¹ S. WEIL, *La rivelazione greca*, trad. it. di M.C. Sala e G. Gaeta, Milano, Adelphi, 2014, p. 14.

¹⁶² Ivi, p. 16.

con una minaccia: “nè tu mai più vedrai il mio volto fissandolo negli occhi. Che tu possa perdere il senno con quelli che si piegano al tuo volere”¹⁶³.

Nonostante le somiglianze, non bisogna dimenticare di cogliere importanti differenze tra le due eroine; Elettra, infatti, è sì coraggiosa quanto Antigone, eppure nel suo caso viene meno la categoria di colpa-innocente: ella non fa torto né alla *polis* né alla famiglia e per questo la sua vicenda ha un lieto fine. Ecco, infatti, come ci viene descritta la sua storia dalla Weil: “vi si vede come la miseria e l'umiliazione facciano piegare sotto il loro peso un essere solo e indifeso; e non sono delle colpe, sono delle virtù – la fedeltà, il coraggio, la forza d'animo – a meritargli una sorte così dura”¹⁶⁴. La fedeltà verso i morti, lo si è ribadito più volte, è, infatti, innegabilmente, uno dei temi centrali dell'*Antigone* di Sofocle.

“Elettra è la figlia, orfana, del comandante dell'esercito greco. Questi è morto assassinato dall'amante di sua moglie, complice dell'uccisione. [...] Elettra ha dovuto vivere, giorno dopo giorno, anno dopo anno, sotto lo stesso tetto dell'assassino di suo padre”¹⁶⁵. Elettra è un personaggio più passivo di Antigone, ella piange e invoca il ritorno del fratello Oreste, l'unico che può farle giustizia. A infastidire Egisto, amante della madre, è proprio questo pianto come unica arma di protesta, e per questo minaccia di rinchiudere la figliastra (da notare, qui, il ricorso all'occultamento dell'elemento di disturbo. La vista veniva considerata dai Greci il senso più importante, togliere dalla vista equivale a cancellare). Elettra, come Antigone, accoglie quasi di buon grado la decisione del patrigno, anch'ella ormai non ha nulla da perdere fra i vivi e anela la morte; la sorella Crisòtemi incarna la tentazione al tradimento dei defunti tanto disprezzata dalle due sorelle spirituali Elettra e Antigone. Esse non si limitano a soccombere, ma guardano alla morte come a una sorta di *oikos* in esilio dal mondo inospitale dei vivi, traggono dalla loro sventura la forza per ribellarsi, sono tenute in vita da una tetra energia che deriva dal loro legame con i morti. Ed è qui che Elettra da vittima assoluta sta per diventare carnefice, quando il fratello Oreste, creduto morto, torna per vendicare il padre, salvandola, così, dalla morte ma soprattutto dalla colpa, che nel mondo greco non rimane mai impunita. Emblematica, come a voler chiudere il

¹⁶³ SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, cit., p. 22.

¹⁶⁴ S. WEIL, *La rivelazione greca*, cit., p. 19.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 20.

cerchio della serie di tragedie sofoclee, sono le parole pronunciate da Oreste il quale sottolinea che i vivi non hanno tomba. Si potrebbe forse considerarlo un invito a trascendere la visione riduttiva di Antigone (e, in misura minore, di Elettra), per la quale l'unico destino che spetta agli orfani è quello di vivere nell'ombra dei fantasmi, vivi fra i morti e morti fra i vivi, in questa condizione intermedia tra la vita e la morte che fa delle due eroine greche figure cupe ed evanescenti.

In che senso, allora, queste figure possono esserci utili, in cosa si può cogliere la loro vocazione pedagogica? Con Creonte e Antigone abbiamo imparato il valore della negatività: l'assenza di un conflitto interiore, la loro cecità di fronte le richieste dei vivi, degli affetti, di Emone e Ismene, ci dicono qualcosa sull'esigenza di imparare a cedere e rimediare ai nostri errori. Se solo Creonte avesse aperto gli occhi prima che il timore suscitato dalle profezie di Tiresia lo avesse scosso, molte vite sarebbero state risparmiate. Nonostante le parole di Antigone lascino trapelare una maggiore predisposizione all'ammissione del dubbio rispetto alla rigida certezza di cui crede di disporre Creonte, neanche lei possiede la saggezza. La sua colpa sta nell'incapacità di accogliere positivamente, sinteticamente, il suo negativo. Il suo delitto poggia sull'assolutizzazione della parte: nel credere che la parte sia il tutto e che la sua prospettiva sia l'unica possibile. Il Sè greco non sopporta la potenza del negativo, per Antigone rinunciare a ciò che sente immediatamente di dover fare equivale a rinunciare a se stessa: la sua identità è radicata in quello che lei avverte come dovere ed è forse per questo che senza titubanza alcuna cancella Ismene dopo il suo rifiuto. Le figure positivamente pedagogiche sono, allora, quelle di Ismene, del coro, della sentinella che nella sua umiltà mostra il valore positivo e pratico del dubbio, ma soprattutto quella di Emone. Per questo egli viene descritto, a ragione, dalla Nussbaum, come il personaggio che raggiunge la più alta e completa comprensione del dramma:

quest'ultimo, infatti, non solo riconosce il conflitto e ne soffre, ma lo vive fino in fondo, fino al gesto estremo di togliersi la vita. Un gesto che non ha alcunché di dovuto, di simbolico, come il sacrificio di Antigone. Un gesto fatto per amore, per quell'*eros* che tutti gli altri hanno espulso dal loro progetto di vita¹⁶⁶.

¹⁶⁶ D. GUASTINI, *L'Antigone di Martha Nussbaum*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani,

Solo Emone oltrepassa i muri del proprio Io per andare incontro agli altri: prova a convincere il padre a desistere, prova a convincere Antigone, ma trova mura troppo alte e invalicabili a “proteggere” e irrigidire i suoi interlocutori. Emone è il vero eroe della tragedia in quanto personaggio intermedio, *metaxu*. Contro una semplicistica e dicotomica scissione tra bene e male, egli ci insegna che bisognerebbe porre l'accento sul vivere bene che trascende ed eccede l'inumano essere buoni in assoluto. Analizzando il tardivo pentimento di Creonte, esso si spiega solo in virtù del timore suscitato da Tiresia: era stato impermeabile alle parole del figlio, ma adesso che sarebbe disposto ad ascoltarlo è troppo tardi. Ecco, dunque, un altro monito dalla tragedia: bisogna essere flessibili, ma anche pronti, solerti ai richiami della vita, alle occasioni, dice la Nussbaum. “La tragedia ha tramandato sotto il nome di *kairos*, il tempo giusto, opportuno”¹⁶⁷. La *Tyche* non va ignorata, cancellata, ma “com-presa”, nel senso primo di accolta entro sé. Il ruolo delle passioni e del tempo è fondamentale; “*Phobos*, ovvero timore: proprio quel sentimento che avrebbe aiutato Creonte a salvarsi, solo l'avesse provato prima. *Eleos*, ovvero compassione: quel sentimento che avrebbe potuto salvare Antigone, solo ne avesse provata un po' anche per i vivi”¹⁶⁸. Da qui quell'interpretazione più autentica della catarsi aristotelica come immedesimazione che invita all'azione pratica.

Antigone nelle letture femministe

Ed anche a ciò convien pensare:
femmine siamo,
e non tali da lottar con gli uomini.
(SOFOCLE, *Antigone*)

Prima di concludere questo secondo capitolo restano delle ultime considerazioni da fare. Quando si decide di assurgere una figura come quella di Antigone a rappresentante di certe istanze etiche e politiche, non si può non dedicare una qualche

cit., p. 267.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 269.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 275.

attenzione alla sua femminilità. Se non si vuole compiere lo stesso errore disincarnante di personaggi come Creonte, non possiamo ignorare l'essere donna di Antigone, e non basta ricondurre la questione all'hegeliano contrasto tra la potenza femminile e la potenza maschile, dove in realtà il femminile non fa che essere funzionale al maschile.

Dunque non si possono ignorare le letture che le donne hanno dato dell'*Antigone*. Ci viene, allora, in soccorso Katrin Tenenbaum che, in un saggio contenuto in *Antigone e la filosofia*, si è preoccupata di elaborare un buon compendio delle più feconde considerazioni e reinterpretazioni di *Antigone*, sotto la lente dei contrasti e dell'identità di genere. Le tre filosofe chiamate in causa dalla Tenenbaum sono Maria Zambrano, Luce Irigaray e Adriana Cavarero.

Nel primo caso ci troviamo di fronte una visione della figura di Antigone che fa dell'eroina sofoclea ancora una volta la precorritrice della coscienza umana. La Zambrano, come in parte è stato fatto in questo lavoro, descrive Antigone come trasposizione drammatica dell'"aurora della coscienza" che fa di lei un sorta di "figura profetica" all'interno di un mondo (quello greco) entro il quale la coscienza non è ancora sorta. L'autrice riscrive la tragedia senza modificarla nella sostanza, semplicemente dilatando i tempi e concedendo ad Antigone un viaggio che ha come meta l'auto-comprensione prima del sopraggiungere della morte. Poiché Sofocle non ha concesso ad Antigone di approdare sul terreno dell'autocoscienza la Zambrano torna indietro e sviluppa quella che, a suo modo di vedere, è un'intuizione di Sofocle stesso, contenuta però nella tragedia solo in potenza.

É come se essa compisse su Antigone lo stesso atto di pietà consapevole che aveva segnato il destino dell'antica eroina. In effetti alla fine della tragedia sofoclea Antigone rimane corpo insepolto esposto al destino di una fine indefinitamente incompiuta. Nel nuovo percorso di autocoscienza Antigone ne diviene consapevole¹⁶⁹.

Dice di lei la Tenenbaum. La Zambrano tenta di riscattare Antigone dal ruolo di strumento nelle mani del destino, dandole la possibilità di assumere consapevolmente

¹⁶⁹ K. TENENBAUM, *L'alterità inassimilabile*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, cit., p. 282.

quel destino stesso. E lo fa, alla maniera della Nussbaum, ribaltando in senso positivo il valore della condanna. È qui che la tomba diviene culla della neonata coscienza ed è qui che Antigone incontra l'ombra della madre: figura implicitamente fondamentale nello snodarsi della vicenda sofoclea, ma taciuta e rimossa. Nella solitudine Antigone si riavvicina alle sue origini e rinasce alla coscienza. Di fatto ella vede per la prima volta la luce e conquista la propria personalità. “Con Zambrano dalla tragedia si passa al dramma della ripetizione”¹⁷⁰. Ripetizione del destino della madre direbbe Luce Irigaray, la quale giustifica il gesto estremo del suicidio di Antigone come un'ulteriore rivolta che nega al potere maschile di scegliere per lei il momento della morte e che si riaggancia alla scelta materna, con una totale identificazione della donna con la madre. Una vicenda che conduce, seppure nella morte, all'autonomia e che libera Antigone anche dall'interpretazione hegeliana che faceva di lei un puro e semplice medium tra la natura e lo spirito, tra l'animalità e l'umanità, senza che a ella fosse consentito beneficiare del guadagno.

L'analisi polemica di una siffatta interpretazione è condotta dall'appena citata Irigaray nella sua opera *Speculum*. Hegel vede nella donna, che si assume le incombenze legate alla sepoltura, l'elemento di ricongiunzione del morto con se stesso ad un livello superiore rispetto all'animalità. Il rito di sepoltura, si torna a dire, spiritualizza per l'uomo un accadere che rimane, altrimenti, meramente naturale. In tale ottica l'intera impresa di Antigone non ha a che fare con la conquista di autonomia dell'eroina, ma viceversa ella si consacra alla causa maschile del superamento dell'animalità. Lo slancio “virile” di Antigone che fa sentire minacciato Creonte è destinato ad esaurirsi non appena Antigone avrà raggiunto lo scopo, ovvero la sepoltura di Polinice. È qui, infatti, che l'eroina viene miseramente meno. Sebbene Hegel individui nella cultura greca esplicitata nella tragedia un equilibrio tra il principio matriarcale di sangue e il principio patriarcale della *polis*, ciò non vuol dire che ci sia un'effettiva ed equivalente reciprocità tra i sessi. Se prendiamo in esame il rapporto fratello-sorella, che costituisce il fulcro della tragedia di Antigone ci accorgeremo subito che mentre per la nostra eroina riconoscere il fratello equivale a rispecchiarsi in questa alterità che è identità di sangue ma differenza di sesso e dunque di diritti; per il fratello

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 284.

riconoscere la sorella significa riconoscere che ella lo riconosce, ergo riconoscere se stesso nell'immagine restituitagli da una vera a propria donna-specchio che ha più valore di cosa-mezzo che non di altro sé. Bisogna ribadirlo allora, il coraggio di Antigone non le tributa, a ben vedere, alcun merito: ella realizza solo ciò che è iscritto nella sua funzionale identità femminile. Una volta che ella ha raggiunto lo scopo può scomparire e anzi, *deve* scomparire per ritornare all'impersonalità che spetta al femminile, stavolta, per altro, nella forma della pena da scontare per aver trasgredito ed essere uscita dall'anonimato che ci si attende da una donna in una società patriarcale. Ella viene allora relegata nel buio come condanna che ripete il destino ereditato dal padre, questa volta imposto dall'esterno: da un uomo. Laddove ad Edipo rimane la libertà di accecarsi, qui subentra la decisione di Creonte di negare la luce a colei che ha trasgredito la legge. L'espulsione di Antigone dalla *polis* rappresenterebbe per la Irigaray la rimozione dell'inconscio operata dal maschile, qui rappresentato dal *logos* e dalla volontà di respingere dietro le quinte il corporeo e il pulsionale in favore di una legge disincarnata e astratta che nega al femminile la sua espressione.

Sulla stessa linea si edifica il discorso di Adriana Cavarero: se la Irigaray faceva leva sull'espulsione del femminile, la Cavarero, la cui teoria è fortemente influenzata dalla prima, compie un passo ulteriore nell'identificare proprio quella femminilità con la corporeità espulsa da Creonte e dalle sue leggi. Leggi per uomini inesistenti piuttosto che per soggetti in carne ed ossa.

La cifra distintiva della tragedia è data dall'ambiguità di una dicotomia imperfetta tra *polis* (*logos*) e corpo (animalità-naturalità), che segnala la persistenza di un'antica rimozione, riproponendo attraverso al figura di Antigone una primordiale, originaria «materialità corporea dell'esistere» che minaccia continuamente di ripresentarsi e di mettere in gioco il precario equilibrio dell'ordine politico¹⁷¹.

fondato, come è stato più volte rilevato, su di un'astrazione che ha provocato un'innaturale e inumano “distacco tra *logos* e *soma*”. Se l'obiettivo del *nomos* politico è

¹⁷¹ *Ivi*, p. 292.

quello di elevare l'uomo al di sopra della sfera animale per mezzo dell'azione mediatrice della donna, quello della tragedia così interpretata è quello di conferire all'essere umano una maggiore conoscenza delle proprie origini: è in tal senso che la Cavarero assume la parola arcaica nel suo significato primo di *arche*, origine. Un'origine che ha sede nel corpo, prima della madre, poi del proprio.

Volendo trarre delle conclusioni da quanto detto in questo breve esame femminista della vicenda di Antigone, quali migliori parole di quelle usate da colei che ha operato una sintesi tra le tre filosofe di cui sopra: “nelle interpretazioni più accreditate di Antigone viene sempre e comunque assegnato un ruolo di mediazione, un *essere per* qualcuno o qualcosa. Nelle letture qui proposte Antigone rappresenta invece un *essere per sé*, certo non attuale nella tragedia sofoclea, ma proprio sulla sua traccia”¹⁷². Ancora una volta questo è un vero e proprio invito a prendere la tragedia nella sua genuina vocazione pedagogica, declinata in maniera positiva a fini sempre attuali. Lungi dall'essere incapace di lottare contro gli uomini, Antigone mostra tutta la sua forza di donna e apre uno spazio per la riconsiderazione del ruolo femminile nella tragedia, ma anche nella filosofia.

¹⁷² *Ivi*, p. 294.

TERZO CAPITOLO

DALLA SCISSIONE DEL CORO ALLA SCISSIONE DELL'IO LA TRAGEDIA NELLA MODERNITÀ E L'IRROMPERE DEL RELIGIOSO

La sofferenza...
ma è l'unica origine della coscienza.
Anche se all'inizio ho dichiarato che [...] è la più grande infelicità per l'uomo,
io so che l'uomo la ama
e non la baratterebbe
con nessuna soddisfazione.
(F.M. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*)

Come si è cercato di mettere in evidenza nel capitolo precedente, la tragedia sofoclea sembra insegnarci che quando la legge pretende di valicare i confini del suo ambito di dominio, ovvero la vita, essa perde la sua legittimità e diviene tirannica. Per evitare che ciò accada sarebbe auspicabile, in ogni tempo e in ogni luogo, perseguire come fine la *phronesis*, la saggezza. Una saggezza pratica, perché solo tale è la vera saggezza. Quella che in *Antigone* viene incarnata dall'indovino Tiresia e da Emone, due figure in polemica con la rigidità e gli eccessi, con la *hybris* di Creonte. Per questo bisogna soffermarsi ancora sull'interpretazione che Hegel dà della tragedia sofoclea.

Antigone incarna una tappa fondamentale del movimento dello Spirito verso la propria autocoscienza, il momento dell'eticità, *Sittlichkeit*. Non si può, quindi, non cogliere quella dialettica tra politico e apolitico, tra leggi scritte e leggi non scritte degli dèi, figure che precedono ogni legislazione particolare e relativa perché umana, fallibile. È questo uno dei compiti che ci si propone qui: mostrare la fragilità delle istituzioni umane non per mortificare la dignità dell'uomo ma per cogliere nella sua finitezza un valore.

Il Deinon e l'eticità dell'emozione

A che giogo fatale
avvinto son! M'ha prevenuto il Dèmone,
che d'ogni astuzia mia stato è piú scaltro.
Oh quanto giova esser del volgo! Piangere
posson senza riguardo, e ciò che vogliono
liberamente dir; ma per me, nobile,
tutto ciò sconverrebbe. Al viver nostro
dà le norme il decoro.
(EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*)

Non si può dominare tutto con la mente,
occorre anche lasciare spazio
al sentimento e all'intuizione.
Il sapere è potere, lo so, [...].
Ma, Signore, concedimi la saggezza
più che il sapere.
(E. HILLESUM, *Diario*)

Ciò che secondo Hegel viene messo a tema da Sofocle è l'opposizione di un singolo allo Stato, il quale deve reagire con violenza mettendo a tacere la voce del particolare che si leva al di sopra del “coro”, della collettività. Ma il levarsi di questa voce è qualcosa di più che un'arbitraria e isolata ribellione di un individuo contro lo Stato: “esso si scontra con [...] l'opposizione di «un'altra potenza», a lui del tutto speculare, quella della «legge divina»”¹⁷³. Quest'ultima contrappone alla comunità astratta rappresentata dallo Stato, un'individualità altrettanto astratta, quella del singolo preso nella sua essenza universale, spogliato della vita, in qualche modo morto. Ecco ancora l'elemento luttuoso che contraddistingue la tragedia, e in particolare la tragedia sulla famiglia, la quale ha il compito di elevare l'evento naturale della morte a qualcosa

¹⁷³ I. ADINOLFI, *Metamorfosi filosofiche di Antigone*, in *NotaBene III. La profondità della scena. Il teatro visitato da Kierkegaard, Kierkegaard visitato dal teatro*, a cura di I. Adinolfi e I.L. Rasmussen, Genova, il Melangolo, 2008, p. 43.

di più spirituale mediante i riti di sepoltura. Nella tragedia, secondo Hegel, “comunità e famiglia sono [...] gli attori co-necessari, coordinati ma anche contrapposti, della stagione dell'eticità”¹⁷⁴. L'equilibrio tra famiglia e Stato su cui si fonda la *polis* greca viene, proprio nella tragedia, turbato; così si scopre quanto fragile fosse sempre stato. L'evento particolare, la vicenda di Antigone, non fa che mettere in luce l'ambiguità del rapporto tra legge e relazioni familiari. Tra le due potenze uguali e contrarie nessuna potrà avere la meglio sull'altra e questo testimonia, ancora una volta, che la giustizia non sta né dall'una né dall'altra parte. Fa, infatti, il suo ingresso il destino, il quale assorbe entrambe le potenze in conflitto:

solo quando nella crisi “entrambi i lati” [...] “fanno esperienza del medesimo declino”; solo quando entrambi i “caratteri” risultano soccombenti nella crisi, si confrontano con il proprio limite, con il limite *nei fatti* della propria legittima giustizia, con l'impossibilità di “vera” giustizia a partire da essa, solo allora il loro mondo, frantumato, tramonta, e un'altra “figura” si annuncia, al cui inizio sta, come già si osservava, il levarsi del destino, che, straniero e onnipotente, tutti indifferentemente e giustamente sovrasta¹⁷⁵.

È, tuttavia, solo dopo la ribellione che minaccia l'unità dello Stato, che irrompe quel destino il quale riassorbe l'individuo. Quest'ultimo raggiunge comunque l'obiettivo del riconoscimento prima di soccombere. Per tanto emerge ancora quell'altro elemento peculiare della tragedia: il momento più alto dell'azione coincide con quello del declino dell'eroe. Ciò che compie dissolve. Gli opposti si toccano e sprofondano l'uno nell'altro.

Si è scritto di come molti autori abbiano visto in Antigone il farsi avanti, in trasparenza, di una prima forma embrionale di coscienza attraverso cui un evento necessario diviene voluto: in questo caso, la morte accettata, anzi scelta, dalla nostra eroina, seppure nella sua necessità, segna l'assunzione volontaria di un fatto imprescindibile che serve ad elevare la dignità dell'uomo al di sopra della natura. Sempre in direzione del superamento della naturalità/animalità Hegel mette in rilievo l'esclusività e la purezza del rapporto fratello-sorella che è al centro della vicenda: si

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 45.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 46.

tratta del rapporto maschile-femminile più spirituale che esista, in cui non vi è nessun interesse carnale, ma solo un puro legame disinteressato. Mentre per Hegel al centro della questione c'è l'azione e il sentimento sororale, in questo capitolo ci si propone di mostrare come, invece, in Kierkegaard il rapporto filiale torni in auge, e torni a farsi evidente dopo l'*Antigone* di Sofocle, nella quale viene taciuto pur restando implicito nella vicenda che vede per protagonista la figlia di Edipo, laddove l'eredità della colpa del padre esercita una certa pressione sulle vicende della prole. Se per Antigone Polinice è solo il fratello, per Creonte esso rappresenta solo il nemico, il nipote non è riconosciuto. C'è una totale dimenticanza e cecità di fronte alle istanze politiche nell'una e a quelle familiari nell'altro. L'oggetto dello scontro tra Antigone e Creonte è il medesimo, ma si è visto come venga considerato sotto una luce diversa. Nessuno dei due riesce a conciliare l'immagine del parente con quella del nemico, questo fa sì che Hegel veda l'uguale e parziale legittimità delle due leggi alle quali i due contendenti si appigliano. Il contrasto è rappresentato e visibile solo dall'esterno, nel fronteggiarsi dei due personaggi così assorbiti dal carattere che pertiene loro, tanto da non riuscire a cogliere, nessuno dei due, il conflitto di cui si fanno portatori. Ognuno vede la giustizia solo dalla propria parte, non riconosce le leggi altrui, nessuno può avvertire il conflitto a livello interiore. Per questo l'Antigone hegeliana perisce più per mano altrui che per mano propria, pur avendo scelto la sua fine. Ella non ha alternativa, è sorella, può solo essere tale e questo le prescrive un codice di comportamento ineludibile che comporta delle conseguenze anch'esse necessarie. Creonte coglie il proprio errore solo quando ne subisce il contraccolpo, quando è ormai troppo tardi. Dunque si può dire che, anche nel suo caso, non esiste conflitto interiore, ma piuttosto consapevolezza tardiva e dunque inutile. Le "dimenticanze" di Antigone e Creonte sono costate, all'una l'isolamento dalla *polis* e dalla vita stessa, all'altro la perdita della famiglia e, in qualche modo, della *polis* stessa. Nella tragedia si susseguono crimini, colpe, innocenza e condanne; ma assumendo positivamente il valore della tragedia, come suggerisce la Nussbaum, ci si può servire di essa in maniera costruttiva a condizione di oltrepassare, nel nostro ruolo di lettori-spettatori, i limiti dei protagonisti, per assumere il compito della mediazione e del raggiungimento della tanto celebrata saggezza inaccessibile agli eroi tragici, irrigiditi nelle loro leggi astratte che nulla hanno di pratico, dunque etico in senso

proprio. L'impossibilità di raggiungere la vera *phronesis* fa sì che le figure prese in esame incarnino, al contrario, quel *deinon* presentatoci dal coro.

Nell'analisi del tragico condotta da Heidegger, il filosofo tedesco sostiene che l'inquietante si manifesti e dispieghi nell'Essere mediante l'Esserci, ovvero l'uomo. Colui che si pone la domanda sul *Sein* è anche colui che è capace di portare scompiglio nell'Essere; l'uomo non è che uno strumento del *Sein*. Antigone incarna in sé il *deinon* rispetto alla *polis*, l'eroismo attribuitole non sta nella mera ricerca della "bella morte" ma nel suo essere il medium attraverso cui l'armonia può riaffermarsi dopo la scissione. Ma anche Creonte è, a suo modo, *deinon* nel provocare uno sconvolgimento tra il mondo dei vivi e quello dei morti, nell'osare sfidare le leggi della natura. Dunque Antigone e Creonte rappresenterebbero le due parti in relazione polemica del *deinon*, ovvero il perturbante e il dominante. Heidegger però, a dispetto di Hegel, non sottolinea più l'equivalenza tra i due, ma accorda una certa preferenza ad Antigone, nel momento in cui definisce il suo modo di rapportarsi al *deinon* come autentico. Antigone sembra essere consapevole del suo destino, e nelle sue parole finali s'insinua anche il dubbio. Creonte, invece, non lascia alcuno spazio alla possibilità di prendere in considerazione il suo negativo e si ravvede troppo tardi. L'unica cosa capace di contrastare la violenza è la morte. "Soltanto la morte [...] segna il limite estremo delle possibilità che l'uomo non «ha», ma «è»"¹⁷⁶. *Deinon*, per Heidegger, è la parola chiave della tragedia. Essa va intesa sia come ciò che costituisce una minaccia, che come ciò che è violento e costituisce una potenza, qualcosa di anomalo che produce spaesamento. Il *deinon* può essere *Dike* o *Tèchne*: queste stanno l'una in rapporto all'altra nei termini dell'*aut-aut* tra dominazione e disfatta. Ma nel tentativo di dominare l'essere si rischia il non-essere. L'uomo allora è il più spaesante e spaesato tra gli esseri: l'individuo Antigone è spaesato in senso stretto, viene isolato, reso apolide; ma è anche spaesante per Creonte, per la comunità. La tensione che si genera tra collettività e isolamento del singolo anticipa e mostra somiglianze con altre figure mutate, stavolta, dall'ambito cristiano: Abramo e Giobbe. O ancora, con figure romantiche, moderne: come l'Antigone kierkegaardiana. Conosciuto-non conosciuto, a questa via intermedia tra sapere e non sapere, sulla quale si fonda la tragedia greca, si oppone l'eccesso del saputo nel dramma di quest'ultima.

¹⁷⁶ A. ARDOVINO, *L'Antigone di Heidegger*, in *Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di P. Montani*, cit., p. 176.

Ciò che viene ad essere letale per Antigone non è più l'estraneità alla legge dello Stato, ma la conoscenza di ciò che gli altri non sospettano. Il suo sapere è funesto poiché le si impone come segreto che la divora dall'interno. Il suo è un saputo da non far sapere, che ostacola la sua apertura all'altro. Ma, dal momento che Antigone non è il solo personaggio che può aiutarci a capire meglio l'etica tragica, prima di approdare al moderno, bisogna ancora soffermarsi per qualche istante sul terreno greco. Dunque, prima di scorgere ulteriori somiglianze con figure della modernità, ci si accinge a fare un confronto più ampio con altri eroi tragici.

Nella prospettiva kierkegaardiana, con la sua *hybris*, Creonte diventa l'uomo etico che non è cosciente dei limiti umani di fronte agli dèi e al fato. Come sottolinea la Nussbaum, la conflittualità tra valori è insita nella tragedia greca e questa è quanto mai attuale nelle questioni etiche che tutti quotidianamente siamo chiamati ad affrontare. La filosofa statunitense vuole richiamare l'attenzione sulla complessità delle vicende e delle scelte umane, contro ogni riduzione o semplificazione come prezzo di qualsiasi soluzione definitiva e unilaterale. Non si può rimanere indifferenti di fronte la parzialità insita nelle soluzioni che pretendono di ignorare qualsiasi conflitto. In altre parole, il pensiero di chi arditamente ignora i dissensi, considerando solo alcuni aspetti, tralasciandone altri altrettanto importanti, non può di certo rivelarsi efficace nelle questioni morali. Come ci insegnano le tragedie: è nella natura delle cose che un simile atteggiamento non possa passare impunemente e non determinare conseguenze. Le tragedie prese in esame dalla Nussbaum sono le medesime su cui si sofferma Kierkegaard nelle sue opere. In *Timore e Tremore* e ne *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, il filosofo danese, infatti, analizza le vicende di Agamennone e Antigone, personaggi altrettanto importanti nella trattazione della Nussbaum. Volendo, anzitutto, fare delle considerazioni generali sulla tragedia, non si può tacere riguardo la centralità del fato che porta persone buone e innocenti a compiere azioni malvagie e a diventare colpevoli. Mai, quanto nella tragedia greca, il confine tra vittima e carnefice è stato tanto sfumato; a rendere possibile questo paradosso sono circostanze che impediscono l'adempimento a norme etiche contrapposte (per esempio richieste di divinità differenti e in lotta fra loro). "Zeus ha imposto la colpa mettendo Agamennone, un uomo altrimenti innocente, in una situazione nella quale non è possibile nessuna

libera azione esente da colpa”¹⁷⁷. Molti filosofi moderni e contemporanei hanno considerato il modo di trattare le questioni etiche delle tragedie primitivo rispetto alla maniera razionale di soppesare le conseguenze di due possibilità contrastanti. Forte dell'autorità e della saggezza dei grandi tragediografi, la Nussbaum si schiera contro ogni sorta di intellettualismo. Ogni scelta implica una rinuncia e nelle tragedie, spesso, la rinuncia coinvolge terzi, generalmente attraverso il sacrificio.

Il Parodo dell'*Agamennone* di Eschilo, suggerisce un elemento che si era rivelato centrale nella vicenda del sacrificio di Ifigenia: il sacrificio di un essere umano posto sullo stesso piano del sacrificio animale. All'inizio si era palesata una scena che mostrava la cecità della natura di fronte all'etica: due aquile nell'atto di divorare una lepre gravida. Tale assassinio privo di scrupoli e rimorsi, che solo la natura può compiere, anticipa, secondo la Nussbaum, il comportamento di Agamennone nell'atto di sacrificare sua figlia Ifigenia. È, infatti, proprio tale atteggiamento che suscita la disapprovazione del coro, piuttosto che l'azione in sé. “Il coro considera necessario il sacrificio di Ifigenia; ma allo stesso tempo biasima Agamennone”¹⁷⁸. Lo biasima perché egli quasi non avverte il conflitto tra le richieste che gli vengono fatte dagli dèi, tra il dovere di padre e quello di re, tra l'amore parentale e la giustizia regia. Quando, dopo una breve analisi della situazione egli si decide per il sacrificio, si mostra convinto che quella di uccidere la figlia sia la soluzione migliore e preferibile. Proprio qui è possibile scorgere il disprezzo di Eschilo per il calcolo razionale che mette da parte l'emotività e l'affettività. “Agamennone [...] omette il dolore e la lotta, lasciando solamente il bene”¹⁷⁹. Fino ad un certo punto

la situazione di Agamennone sembra assomigliare a quella di Abramo sulla montagna: un uomo buono e (fino a quel momento) senza colpe deve uccidere un bambino innocente per obbedire ad un comando divino oppure deve incorrere nella colpa ancora più grave della disubbidienza e dell'empietà. Possiamo, dunque, aspettarci di assistere alla delicata lotta tra l'amore e l'obbligazione religiosa¹⁸⁰.

¹⁷⁷ M.C. NUSSBAUM, *La fragilità del bene*, cit., p. 96.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 95.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 99.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 98.

Invece Agamennone si mostra favorevole alla richiesta della divinità senza titubanza alcuna. Agamennone più che una vittima, si rivela un collaboratore della divinità. Non si possono qui omettere le dovute differenze tra la figura di Abramo, brevemente citata dall'autrice, e quella di Agamennone. Ed è proprio allora che, in un ipotetico dialogo con la Nussbaum, interverrebbe Kierkegaard a sottolineare le differenze tra il rapporto esclusivo e privato con la divinità di Abramo e quello mediato dalla collettività di Agamennone. La profezia di Cleante, indovino che aveva interpretato lo spettacolo delle aquile come presagio di un sacrificio animale, in un certo senso si avvera: “dopo la preghiera usuale Agamennone comanda all'aiutante di sollevare Ifigenia in aria sopra l'altare «come capra selvatica»”¹⁸¹. Da qui l'impetoso giudizio del coro e delle Eumenidi verso un padre assassino della figlia che non mostra alcun rimorso. Agamennone certo non dimentica che Ifigenia è sua figlia ma si tratta di un tipo di sapere tutt'altro che profondo. Egli nelle sue emozioni non riconosce il legame parentale che è anzitutto affettivo prima che cognitivo. In tal senso “egli non *sa veramente* che Ifigenia è sua figlia”¹⁸². La situazione di Agamennone può con ogni probabilità richiamare quella che affronta Eteocle nei *Sette a Tebe*:

Eteocle, re di Tebe e figlio di Edipo, affronta un esercito invasore guidato dal fratello Polinice. [...]. All'inizio protesta, lamentando il destino della sua famiglia. Quindi egli riprende all'improvviso il controllo e dichiara che «non mi è dato piangere, non devo / farne lamento»¹⁸³.

Dopo un primo momento (di scarso interesse rispetto al resto della vicenda) di stupore e rammarico per il presentarsi del fratello come nemico, Eteocle sembra dimenticare il vincolo di parentela e l'aspetto affettivo della sua relazione con l'avversario, e vede in Polinice solo l'aggressore da contrastare e sconfiggere. Sta a noi cogliere la perversione delle reazioni emotive di Agamennone ed Eteocle di fronte al dilemma e al conflitto interiore che le due vicende dovrebbero determinare. Simili personaggi rivelano una moralità semplicistica e riduttiva; entrambi sono soggetti alla

¹⁸¹ *Ivi*, p. 100.

¹⁸² *Ivi*, p. 114.

¹⁸³ *Ivi*, p. 102.

forza di quella che potremmo definire ragion di stato e ignorano le ragioni del cuore, non ne subiscono una forte influenza. Significativa e originale è, al termine della tragedia, la divisione del coro in due semicori: uno segue Creonte con il cadavere di Eteocle, l'altro Antigone con il cadavere di Polinice. “La divisione di ciò che prima era unito riconosce le richieste di entrambe le parti”¹⁸⁴. La saggezza nel considerare le due facce della medaglia, che manca sempre ai personaggi principali delle tragedie, è prerogativa di chi guarda la vicenda dall'esterno. Per certi versi Eschilo è, nei confronti dei suoi personaggi, come un arbitro imparziale: egli affianca ai protagonisti delle figure che, talvolta con discorsi accorati, altre volte con argomenti che fanno appello alla ragionevolezza, tentano di mettere in guardia gli eroi dalle potenzialità distruttrici e negative di scelte parziali e tendenziose. Caratteristica della tragedia è, però, proprio la rarità o la marginalità di tali figure (eccetto il coro) capaci di cogliere in maniera critica le ragioni di entrambe le parti. La scissione del pensiero moderno è ancora incarnata, qui, da due persone differenti. Non è ancora avvenuta l'introspezione del conflitto.

La giustizia non è mai una cosa semplice come vorrebbero i protagonisti della tragedia. Nel caso di Agamennone, a divenire oggetto di biasimo non è tanto l'azione, quanto più l'emozione. Non ci si aspetta un rifiuto secco da parte del re di fronte la richiesta di un sacrificio personale per il bene del popolo, ma ci si aspetta, quantomeno, una scelta sofferta nell'adempiere alla volontà degli dèi. Il risuonare del detto *pathei mathos* (per mezzo della sofferenza) sottolinea il valore conoscitivo e decisionale dell'emozione e l'insufficienza della ragione. “Esiste un conoscere che avviene attraverso la sofferenza perché la sofferenza riconosce in modo appropriato come sia la vita umana in determinati casi. E in generale: capire un amore o una tragedia con l'intelletto non è sufficiente per avere una vera conoscenza di essi”¹⁸⁵.

Il “tragico moderno”

In età moderna le importanti questioni di dominio pubblico che caratterizzano le

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 106.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 113.

tragedie greche, cedono il passo alle questioni private del singolo, che rimangono appunto personali, inaccessibili; che non scindono più il coro in semicori, la comunità in fazioni, ma l'individuo stesso in due. Per Hegel il passaggio dal poema epico al romanzo può essere così spiegato: “il romanzo non è altro che la forma [...] moderna dell'epopea [...]. La grande visione etica del mondo viene meno, all'eroismo si sostituisce sempre più la quotidianità”¹⁸⁶. L'uomo stesso, la sua anima, diventa oggetto di considerazioni estetiche ed etiche. “L'artista riceve il proprio contenuto da se stesso”¹⁸⁷. La modernità viene descritta da Hegel come “l'epoca in cui ognuno ha il diritto di assumere il proprio punto di vista”¹⁸⁸, senza che questo comporti necessariamente una colpa. “L'interiorità assoluta costituisce il vero contenuto del romantico, mentre la forma corrispettiva è la soggettività spirituale in quanto coglie la propria autonomia e libertà”¹⁸⁹. Tuttavia, se nell'arte greca, entro la coscienza embrionale, mancava una consistente controparte privata al pubblico, al generale, al collettivo; nell'arte romantica manca l'equilibrio tra interno ed esterno.

L'intimità del pensiero ha prevalso e il sensibile si sforza in tutti i modi, ma senza successo, di tener testa all'ideale. Nel momento in cui l'ideale, una volta uscito da sé, fa ritorno a se stesso ed è cosciente di sé (per sé), si accorge che ogni figura esterna è una semplice maschera, che ogni traduzione della propria intimità in una qualsiasi forma rappresentativa è insieme un tradimento perché pretende di raffigurare nel particolare quella verità che invece è universale”¹⁹⁰.

Si assiste, in età moderna, ad una spiritualizzazione del dramma che spesso coincide con una smaterializzazione. Smaterializzazione degli dèi, figure centrali, seppure nella loro indifferenza, nella tragedia greca. Il passaggio che conduce alla morte degli dèi è mediato dall'emergere di una sola divinità, il dio cristiano, o dal teandrisimo.

¹⁸⁶ F. VALAGUSSA, in G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa, cit., p. 107).

¹⁸⁷ G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa, cit., p. 123).

¹⁸⁸ F. VALAGUSSA, in G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa, cit., p. 67).

¹⁸⁹ G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa, cit., p. 57).

¹⁹⁰ F. VALAGUSSA, in G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa, cit., p. 61).

Tutti gli dèi vengono detronizzati, la fiamma della soggettività li ha distrutti e, invece del plastico politeismo, adesso l'arte conosce soltanto un dio, uno spirito, una autonomia assoluta, la quale, in quanto è l'assoluto sapere e volere *di sé*, resta in libera unità con sé e non si scinde più in quei caratteri e in quelle funzioni particolari la cui unica coesione era la stretta *di* una oscura necessità¹⁹¹.

Si può, allora, parlare di tragico moderno? Non ci troveremmo, in tal caso, in presenza di una contraddizione? In *Enten-Eller* (si è già accennato), tra le *carte di A*, si trova un saggio che contiene la narrazione della tragedia di Antigone rivisitata in chiave moderna, laddove moderna non è l'ambientazione, ma la sensibilità. Come suggerisce il titolo, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* è il tentativo di trasporre le vicende della tragedia greca nella modernità. Un tentativo di sintesi e mediazione tra il tragico in senso stretto, che è proprio della cultura greca, e la sensibilità moderna portatrice dell'idea di interiorità. Il concetto di tragedia e quello di modernità sembrano escludersi a vicenda, in quanto a caratterizzare la tragedia come spettacolo teatrale greco è la necessità, mentre la modernità è fautrice delle istanze di libertà, volontà, responsabilità e, dunque, di riflessione. Nella tragedia greca l'eroe o l'eroina non sono mai liberi dal fato, dal destino della stirpe (come nel caso dei Labdacidi), dall'ira degli dèi, dai doveri dello Stato. Essi sono dominati da forze che li trascendono, alle quali non possono sottrarsi. Nel mondo greco "l'autocoscienza non s'è ancora fatta avanti nel proprio diritto come *individualità singola*; in tale regno, l'individualità vale per un lato soltanto come *volontà universale*, per l'altro come *sangue della famiglia*"¹⁹². L'essenza del tragico sta nell'impossibilità della risoluzione, eppure vi è in questa assenza di libertà, come è evidente già nel caso di Agamennone, un aspetto consolatorio: le cose non potevano che andare così, il soggetto non ha colpa, o meglio la sua colpa è anche innocente, è ambigua, ambivalente. Il moderno, invece, è caratterizzato dalla nascita della consapevolezza di sé, accompagnata, nell'*uomo etico*, dalla volontà di crearsi da sé, di essere libero e responsabile delle proprie azioni. Ma tale pretesa sconfina nel comico, nello scarto tra il progetto iniziale e l'impossibilità di compierlo, di

¹⁹¹ G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa, cit., p. 57).

¹⁹² G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 307.

autodeterminarsi. Per questo nelle vicende moderne la colpa è totale, è da biasimare. Allora com'è possibile una tragedia moderna?

Nel tragico antico il soggetto sconta le pene della sua azione che non è mai solo tale, ma è anche passione. È sempre un patire di fronte a determinazioni quali Stato, Famiglia, Destino. Per questo il pubblico può manifestare compassione. Nel tragico moderno la rovina dell'eroe è frutto di una colpa che è solo atto. Non c'è spazio per la compassione, c'è anzi condanna: l'etica non offre alcuna consolazione. Solo nel religioso, attraverso il pentimento, ci si può emancipare dal passato e redimersi. Ecco dissolto il contrasto, ecco dissolto il tragico che trae linfa vitale, appunto, dal conflitto insanabile. Hegelianamente, scrive Kierkegaard, il tragico moderno è antitetico rispetto a quello antico, ma entrambi appartengono concettualmente all'ambito del tragico e pertanto nella sintesi di entrambi si manifesta il vero tragico.

L'epoca moderna modifica il concetto di colpa del mondo antico; attraverso la riflessione, viene abbandonato l'aspetto ereditario per entrare nel regno del peccato e della disperazione dell'individuo che vuole creare se stesso. Kierkegaard esprime questa differenza e questo passaggio dal mondo antico a quello moderno mediante le parole *pena e dolore*: pena per la colpa, dolore per il peccato. Tale cambiamento implica un differente rapporto con il pubblico: adesso il peccato esige il pentimento e il pentimento è sempre personale; al pubblico viene negata la sua vecchia funzione, esso non può più compatire. L'interesse estetico cede il posto a quello psicologico. Kierkegaard si chiede essenzialmente come poter inserire il conflitto tragico nel mondo moderno. Ciò può realizzarsi solo con l'innesto di un momento innocente nel dolore. L'Antigone di Kierkegaard è tragica e moderna al tempo stesso perché, come l'eroina greca di cui porta il nome, sperimenta l'impossibilità dell'azione vera e propria non commista alla passione; come una figura moderna è scissa dal conflitto interiore che si svolge esclusivamente nel teatro della sua coscienza. L'amore per il padre impedisce il coronamento dell'amore per Emone, quest'ultimo, a sua volta, le rende doloroso il ricordo del padre.

L'etica stessa, a ben vedere, porta in seno i presupposti del proprio fallimento, è insita in essa la sua insufficienza risolutiva. Già Hegel ci parlava di qualsiasi azione etica come colpa: "il movimento delle potenze etiche l'una contro l'altra [...] ha

raggiunto la propria vera fine solamente quando entrambi i lati sperimentano il medesimo declino. Infatti nessuna delle potenze ha sull'altra un qualche vantaggio¹⁹³. Nel caso di Antigone, l'impossibilità e l'incapacità di prendere una decisione fanno di lei una figura ambigua a metà tra estetico ed etico. Figura estetica in quanto non compie una scelta e rimane intrappolata in un movimento continuo tra possibilità senza risoluzione. Etica perché, rimanendo sospesa in questo limbo, rinuncia all'amore e preserva la memoria del padre soccombendo essa stessa. Ma in quanto soggetto moderno, il tutto si svolge nella sua interiorità e assume la forma di una lotta con se stessa. "Nella tragedia greca Antigone non si occupa affatto dell'infelice destino del padre. Questo grava come un'impenetrabile pena sull'intera stirpe"¹⁹⁴. La differenza tra le due Antigoni sta nel fatto che quella sofoclea prova pena per il fratello di fronte la morte e il divieto di sepoltura: eventi esterni, visibili, tangibili in qualche modo. Quella kierkegaardiana, invece, prova dolore e angoscia per le colpe del padre che gravano su di lei e ostacolano la sua felicità. Antigone non si limita a soffrire per amore del genitore, ma soffre essa stessa per l'impossibilità di comunicare il suo dolore e, in questo modo, partecipa della colpa del padre. Anzi, se accettiamo la versione secondo cui il padre stesso potrebbe essere inconsapevole dei suoi misfatti, dovremmo dire che lei se ne fa interamente carico. C'è, infatti, a rendere ancora più grave il dolore di Antigone il dubbio che accompagna la certezza, l'ignoranza dentro la conoscenza dei fatti. Ella ignora se il padre fosse a conoscenza delle proprie colpe, ma lui adesso è morto, lasciandola in preda a tali dubbi e angosce. L'Antigone kierkegaardiana è attanagliata dal dolore, quella sofoclea dalla pena. La pena, ci dice Kierkegaard, è immediata, è di origine esogena, la troviamo nell'uomo greco e nel bambino; il dolore è più profondo, endogeno, nella misura in cui, anche quando causato da eventi esteriori, viene fatto proprio, introiettato mediante la riflessione adulta. Ecco, infatti, come il filosofo danese ci descrive non tanto le circostanze (che rimangono ignote) in cui Antigone viene a conoscenza delle colpe del padre, ma piuttosto l'incidenza di esse sul suo stato d'animo.

In un'età prematura, prima che lei avesse raggiunto l'età

¹⁹³ G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 313.

¹⁹⁴ S. KIERKEGAARD, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, cit., p. 66.

adulta, oscure, vaghe allusioni a questo orribile segreto di tanto in tanto tenevano in pugno la sua anima, finché la certezza di colpo la getta nelle braccia dell'angoscia. Qui ho subito una determinazione della tragedia moderna. L'angoscia è infatti una riflessione ed è in questo senso essenzialmente differente dalla pena. L'angoscia è l'organo mediante il quale il soggetto si impossessa della pena e l'assimila a sé¹⁹⁵.

Si può certo dire che la tragedia moderna si svolga nell'interiorità della coscienza. C'è un vero e proprio assorbimento dell'essenza del tragico antico nell'interiorità del personaggio, il quale manifesta una sensibilità moderna. Il vero tragico sta, allora, per Kierkegaard, nel dolore scaturito dal conflitto interiore che dà luogo all'incomunicabilità umana. È più corretto, allora, asserire che nella modernità il tragico si trasforma in dramma interiore. Il sapere a cui è giunta Antigone nell'accrescere la sua consapevolezza non l'ha salvata ma, viceversa, l'ha gettata “tra le braccia dell'angoscia”; ora lei è scissa tra la falsa coscienza di chi crede Edipo un uomo degno di onori e gloria e la vera coscienza che solo lei possiede sulla vera identità di Edipo. Deve fingere e recitare per non deludere le aspettative altrui, mentre solo lei conosce la terribile verità che la lacera. Attraverso la riflessione l'individuo fa propria la pena e sente consapevolmente che la colpa dell'altro lo riguarda. Da qui l'ambiguità e la dualità del soggetto che ama e teme al contempo l'oggetto del proprio sapere e del proprio amore. Antigone ama il padre Edipo ed è proprio questo amore che la uccide. Ancora una volta interviene il rapporto tra saputo e non saputo ma in una maniera inedita per la tragedia greca. Stavolta l'individuo sa, ma l'esclusività del suo sapere lo sprofonda nell'inquietudine che lo porta a chiedersi se anche l'altro era al corrente della sua colpa. Antigone non ha mai fatto parola con Edipo di ciò che ha appreso sul suo conto e adesso non sa se il padre fosse consapevole del delitto di cui si era macchiato. Si compie, così, un ulteriore passo rispetto alla tragedia originaria: a caratterizzare l'eroe non è più l'ignoranza ma l'ignoranza circa la conoscenza da parte dell'altro. Più semplicemente nel dramma moderno l'ignoranza lascia spazio al dubbio, come mostra, per esempio, Shakespeare nell'*Otello*. Il dubbio è più lacerante di qualsiasi certezza. Antigone non deve, qui, morire: ella è già morta. Può tollerare il peso della sua

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 64.

coscienza meno di quanto si possa tollerare una pressione esterna; a caratterizzarla è il silenzio, questo l'accomuna a molti dei personaggi e degli pseudonimi di Kierkegaard.

Con Kierkegaard si compie il passaggio dal politico al privato. La sua Antigone è una maschera dietro la quale parla e agisce l'esteta in cui l'autore stesso si identifica. Essa è definita dal rapporto filiale che la lega a Edipo e da quello amoroso con Emone, piuttosto che da quello sororale su cui si concentrano Sofocle ed Hegel. A Kierkegaard non interessa il conflitto che vede opporsi Antigone a Creonte, ma il suo rapporto con Edipo: il “tormentoso rapporto con il padre” combinato insieme al suo “infelice fidanzamento”, secondo le parole di Adinolfi. “Né viva coi vivi, né morta coi morti” esclama l'Antigone di Sofocle, ma viva tra i morti accanto a Polinice che è morto fra i vivi per volere di Creonte. Nell'appropriazione che Kierkegaard fa sotto lo pseudonimo dell'esteta A, potremmo invece dire che Antigone sia viva tra i vivi entro la tomba di se stessa. “Antigone, che Creonte fece seppellire viva per punire la sua disobbedienza, è la gelida eroina di A, dei suoi compagni e di quanti, come lei, sepolti vivi, pur essendo ancora in vita, appartengono alla morte a motivo della loro incapacità di vivere”¹⁹⁶. Di questo narra la tragedia moderna di Kierkegaard. Tragedia moderna, sì, perché l'obiettivo del saggio contenuto in *Enten-Eller* si propone di mostrare la differenza essenziale ma non assoluta tra tragedia antica e moderna in quanto appartenenti allo stesso ambito concettuale del tragico, e il cui obiettivo conclusivo è quello di presentare la possibilità di incorporare le caratteristiche dell'uno entro l'altro. Antigone allora diviene “figlia del dubbio” e sposa del segreto, suo massimo complice il silenzio. Antigone non può confidarsi né con il padre né con l'amato e questo fa sì che l'azione tragica sia trasposta all'interno e che la scena si svolga sul palcoscenico dell'anima. Un'anima, che è un campo di battaglia interiore che fa eco al campo su cui si sono fronteggiati Polinice ed Eteocle in Sofocle. Qui c'è lo scontro tra due passioni: l'amore filiale e quello romantico. Alla fine prevale il passato affossatore del presente di nietzschiana memoria: la vecchia generazione, nelle vesti dell'amore filiale, impone la chiusura e l'arretramento di fronte la possibilità di proseguire oltre, oltre l'errore del padre. Antigone, pur presentandosi qui come soggetto moderno, il cui sè ha conquistato

¹⁹⁶ I. ADINOLFI, *Metamorfosi filosofiche di Antigone*, in *NotaBene III. La profondità della scena. Il teatro visitato da Kierkegaard, Kierkegaard visitato dal teatro*, a cura di I. Adinolfi e I.L. Rasmussen, cit., p. 56).

un'autonomia tale da condurla all'isolamento e alla solitudine, rimane, però, pur sempre legata mortalmente ai defunti. Elemento che il personaggio moderno mantiene del mondo greco, in cui la colpa è intrisa della responsabilità altrui e del peso del passato delle generazioni precedenti.

Il tragico moderno, o dramma luttuoso, esiste nel momento in cui l'individuo si assume l'intera responsabilità delle sue azioni senza alcuna giustificazione né attenuante che provenga dai suoi trascorsi né dal suo rapporto con la famiglia. In effetti in epoca moderna non si può più parlare di colpa, *Skyld*, ma piuttosto di *Synd*, peccato. Si passa, in altre parole, dalla colpa estetica a quella etica, dalla fatalità all'effettiva responsabilità assoluta del soggetto. Questo causa l'impressione che la tragedia commentata da Hegel sia tutt'altra rispetto a quella narrata di Kierkegaard o, al contrario, che la versione tramandata dal filosofo danese porti a compimento il cammino della coscienza già intrapreso dalla tragedia sofoclea e ripreso da Hegel. È vero che vi è in Kierkegaard un'identificazione con l'eroina che non ha più nulla della grecoità a cui faceva riferimento Hegel. Ma il vero bersaglio polemico di Kierkegaard non è il “collega” tedesco: il danese cerca di mostrare l’“intrascendibilità del tragico”, così come Ricoeur e Derrida mostrano la persistenza-resistenza del rimosso. L'etica non può del tutto rimuovere il tragico, così come la ragione non può rimuovere il poetico. Questo è ciò che succede nella vicenda che vede protagonista l'Antigone kierkegaardiana. Il suo inventore la dota, pur nella sua modernità, di un elemento direttamente mutuato dal mondo greco: la colpa del padre, che lei assume facendosene partecipe. C'è in Kierkegaard proprio una critica all'etica che non consola ma condanna e genera il comico o la disperazione. Mentre l'estetico è come una madre dolce che consola, il religioso, ancor meglio, è un padre severo capace, però, di perdonare.

Si apre, nell'etico, la possibilità del comico, che sta nell'inconciliabilità tra l'assunzione della soggettività e il rifiuto della responsabilità che ne deriva. E a tale comico si rifà probabilmente il “sorriso della sorella” immaginato da Derrida come risposta di chi, al momento della sconfitta, coglie l'illusione che risiede nella *hybris* di chi si crede vincitore. Come Nietzsche e come Nussbaum, Kierkegaard, o meglio A, fa un'apologia del tragico contro un'etica che illude circa la coincidenza di virtù e felicità. Bisogna, dunque, chiarire che la versione hegeliana e quella kierkegaardiana non si

escludono a vicenda ma sono, per certi versi, confluenti dal momento che l'etica di A non è altro che la moralità hegeliana, mentre quella che Hegel definisce etica è, per A, l'immediatezza estetica. L'etica non solo non consola ma non coinvolge lo spettatore, dunque non insegna. Lo spettatore "etico" non prova compassione perché ritiene colpevole e meritevole di punizione il soggetto. Per tale ragione, "per suscitare con la sua sofferenza la compassione dello spettatore, l'eroe non deve essere inequivocabilmente colpevole"¹⁹⁷.

Il tragico si fonda sul concetto di destino, ma il destino non è affatto un concetto etico. L'etica ha come necessario postulato, come ha mostrato una volta per tutte Kant, l'idea di libertà: senza la libertà della volontà non si può parlare in senso proprio di un agire morale dell'individuo. [...] l'individuo etico è *faber sui*, ma per essere l'artefice della sua vita, il padrone dei suoi atti, deve proprio affrancarsi dal destino, dal tragico, dall'estetico¹⁹⁸.

L'esperimento di A eleva il destino a volontà, l'eroina lo assume attivamente. Scegliere Antigone come rappresentante del mondo antico è per Hegel il risultato di una riflessione sulla manchevolezza del Sè greco. Nel panorama tragico l'innocenza sta solo nell'inazione, poiché ogni azione reca in sé "il momento del delitto". Solo la statua è innocente, mentre nel teatro cogliamo, per la prima volta, l'ossimoro della colpevolezza innocente. Per Kierkegaard, invece, scegliere Antigone come figura per antonomasia della scissione interiore dell'Io, costituisce il tentativo di operare una riflessione sul sé moderno. Ciò mostra che quanto sostiene Steiner nel suo saggio sulle "Antigoni" è condivisibile: la tragedia greca mostra una forza rinnovabile nel tempo, indiscussa. Il mondo greco continua ad offrire all'uomo moderno delle chiavi di volta per una maggiore comprensione delle grandi questioni esistenziali che continuano a presentarsi nella vita dei singoli e dell'umanità in genere. L'interesse per la tragedia greca non è qui frutto di una sterile ed erudita ricerca filologica, ma ha direttamente a che fare con la domanda esistenziale sul "chi" dell'uomo. Il primo coro dell'*Antigone* ci da un'immagine tremenda di esso: *deinon*, inquietante, e per questo inquieto. É proprio il suo tormento

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 62.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 63.

endogeno che fa dell'uomo una creatura fragile, eppure pericolosa per gli altri e soprattutto per se stessa. L'uomo è reso inquieto da ciò che egli stesso è. Edipo si scopre l'assassino che stava cercando. Nell'universo del tragico, l'azione, che è quanto di più umano possa esserci, è anche violenza, è colpa, è delitto. La violenza esercitata dall'uomo sulla natura si ripercuote inevitabilmente su di lui. Il cerchio si chiude e noi siamo chiamati a guardare l'essere umano da una prospettiva scomoda ma importante. L'agire violento è proprio dell'*Esserci*. Dove i termini violento e inquietante, sulla scorta di Heidegger, devono essere intesi nell'accezione di "insolito", ciò che può turbare l'ordine. In tal senso l'azione di Antigone è *deinon*. L'individuo, agendo, fuoriesce dal dominante come spinto dalla forza centrifuga prodotta del suo fare. Forza che deve essere neutralizzata e ricondotta al centro.

Il silenzio nell'opera di Kierkegaard. Abramo, Giobbe e gli eroi tragici

Solo il silenzio è grande;
tutto il resto è debolezza.
(A. DE VIGNY, *I destini*)

Silenzio, segreto, occultamento, privato, interiorità, incomunicabilità; lamento e lacrime, manifestazione, pubblico, esteriorità, comprensione e compassione. Questi termini antitetici ricorrono nei testi di Kierkegaard. Chiunque abbia letto *Timore e Tremore* concorderà nell'associare alla figura di Abramo il primo gruppo di parole e ad Agamennone il secondo. Il silenzio è uno dei nuclei intorno al quale si sviluppa l'intera opera. Già suggeritoci dallo pseudonimo con il quale Kierkegaard firma la sua opera (*Johannes de Silentio*) deve catturare la nostra attenzione e stimolare una riflessione sul suo significato nella vicenda di Abramo. Ad essere messo a tema è, infatti, il viaggio silenzioso di Abramo verso il monte Moria. Leggendo le quattro rielaborazioni liriche immaginate da Kierkegaard ci si accorge subito che figura spesso la parola *solo*. Eccone alcuni esempi:

• "Abramo [...] rimandò indietro gli asini e solo con Isacco salì sulla montagna"¹⁹⁹.

• "Abramo cavalcava solo ed ecco che arrivò al monte Moria"²⁰⁰.

• "Camminarono per tre giorni senz'aprir bocca; la mattina del quarto giorno Abramo non disse una parola ma, alzando gli occhi, vide in lontananza il monte Moria. Rimandò indietro i servi e solo, tenendo Isacco per mano, salì il monte"²⁰¹.

Questo è quanto ci dice Kierkegaard su Abramo nel tentativo di immedesimarsi in lui. In queste ipotesi manca, però, la fede che è, invece, ciò che fece di Abramo "il più grande di tutti". In lui si risolve la contraddizione tra potenza e impotenza, saggezza e segreto, speranza e pazzia, amore e odio di se stesso (termini antitetici solo se considerati dalle opposte prospettive dell'estetica e dell'etica). In ogni caso - comunque la si guardi - la vicenda di Abramo è caratterizzata dal silenzio e dalla solitudine, questo fa di lui quantomeno un uomo disposto alla rinuncia. Ma quel silenzio stesso, senza la fede, diviene ambiguo. Altrove Kierkegaard attribuisce la taciturnità al demoniaco, a colui che rinunciando alla scelta, al dialogo, si ritira in sé. A questo punto, allora, è facile sollevare una questione: cosa giustifica il silenzio di Abramo? Perché egli tace? "Di Abramo non esiste nessuna lamentazione. È umano lamentarsi, è umano piangere con chi piange; ma è più grande il credere"²⁰². Così recita un passo di *Timore e Tremore* seguito, poche pagine più avanti, da un'osservazione: se Abramo avesse fatto valere il principio etico per cui eticamente ci si attende che il padre ami il figlio più di se stesso, avrebbe sacrificato la sua persona. Ecco perché Abramo è costretto al silenzio: nessuno può umanamente comprendere il gesto che si accinge a commettere e chiunque sia sensibile agli scrupoli della coscienza gli urlerebbe contro: "uomo abominevole, rifiuto della società quale diavolo si è impossessato di te in modo che tu possa assassinare tuo figlio?"²⁰³. Abramo non sarebbe diverso da un assassino, non avrebbe che un carattere demoniaco. È facile, allora, comprendere come l'etico non ammetta il silenzio, il segreto, ed esiga la parola: data, confessata, resa appunto manifesta; trovando in essa una sorta di redenzione. Ma l'etica è miope: laddove non c'è manifestazione vede solo il

¹⁹⁹ S. KIERKEGAARD, *Timore e Tremore*, cit., pp. 31-32.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 34.

²⁰¹ *Ivi*, p. 32.

²⁰² *Ivi*, p. 38.

²⁰³ *Ivi*, p. 49.

male, non ammette una seconda interpretazione, quella della fede. “Il silenzio è la seduzione del diavolo e più si tace e più il demone diventa terribile, ma il silenzio è anche mutua intesa tra la divinità e il Singolo”²⁰⁴.

Legata al silenzio vi è la solitudine, come effetto del volersi ergere in quanto singolo al di sopra della comunità, oltre essa, fuori da essa. Elemento su cui, si è visto, Kierkegaard si sofferma, sia nella revisione della vicenda di Antigone, che nella sua analisi del caso di Abramo. L'Antigone di Sofocle va incontro al suo destino priva del sostegno della famiglia e di quello della comunità. L'Antigone di Kierkegaard non ha neanche la possibilità di chiedere supporto. Il destino comune è quello dell'isolamento, in un caso non esattamente voluto, cioè causato dalla presa di posizione di sicuro impopolare della figlia di Edipo; nell'altro, scelto ma sofferto. Entrambe finiscono per essere spose mancate o spose della morte. L'autore greco costringe la sua eroina a compiere una scelta che, a ben vedere, non è obbligata o necessaria; nel personaggio kierkegaardiano, invece, a essere messa in questione è la scelta vera e propria di Antigone tra due diverse relazioni parentali e affettive: il padre e l'amato. Ma in quest'ultima, non trattandosi di una figura etica, manca la necessità dell'argomentazione, imprescindibile invece nella tragedia greca, dove Antigone dà proprio una spiegazione di ordine pratico: morto il marito o il figlio essi diventano sostituibili, il fratello, invece, essendo i genitori nell'Ade, rimane non rimpiazzabile. Il silenzio è bandito e rifuggito nella tragedia. Da qui le parole del coro: “questo silenzio sembra essere assai più pesante di un vano gridare”²⁰⁵. Alle quali fanno eco quelle del messaggero: “anche il troppo silenzio ti opprime”²⁰⁶. Dunque solo nel silenzio non c'è consolazione, ma nel silenzio esteriore. Il silenzio interiore, invece, è prerequisito fondamentale affinché possa esserci azione senza oscillazione alcuna. Definitiva è Antigone nel condannare la sorella e nel rifiutare di condividere con lei il suo destino, non per compassione ma per superbia. Inamovibile è Creonte nella sua decisione, la sua mente impermeabile da dubbi e scrupoli. Non c'è spazio per la coscienza. L'eroe tragico, come il bambino, non è capace di prefigurarsi il futuro, sperimenta solo le conseguenze delle sue azioni una volta che esse si siano fatte reali, effettive. Creonte comprende la sua colpa solo dopo

²⁰⁴ *Ivi*, p. 118.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 35.

²⁰⁶ *Ibidem*.

che la sciagura l'ha colpito. Colui che non legittima, attraverso le parole, il proprio gesto, non è uomo etico, ma il suo eroismo potrebbe essere maggiore se solo potesse essere riconosciuto, in quanto privo di alcuna vanità.

Marchiare se stessi d'infamia, sprecare la propria vita!
[...]. Essere un tale eroe, non agli occhi del mondo, ma dentro di sé, a nulla potersi appellare contro gli uomini, ma vivendo murati nella propria personalità avere in se stessi il proprio testimone, il proprio giudice, il proprio accusatore, e averli tutti quanti insieme!²⁰⁷.

In una posizione diametralmente opposta al silenzio urlato dell'incomunicabilità tra Antigone e Creonte, sta quello che potremmo definire “urlo silenzioso” e soffocato dell'Antigone kierkegaardiana. Antigone non è seppellita viva ma si fa essa stessa tomba per il suo segreto: esso è custodito, inumato entro di sé. Antigone è terra. “L'afflitto è sempre un po' geloso della pena sua! Non vuole confidarsi a chiunque, esige il silenzio”²⁰⁸.

In entrambe le versioni di Antigone (quella di Sofocle e quella di Kierkegaard) Emone riveste un ruolo meno importante di quello del *Ghenos*. In Sofocle, Antigone non ha dubbi sulla insostituibilità del fratello rispetto a quella dell'amante. L'amore fraterno viene anteposto a quello coniugale. La perdita del fratello è incolmabile e il dovere nei suoi confronti è il più alto. Nell'Antigone di Kierkegaard, è ormai noto, viene privilegiato, invece, l'amore filiale rispetto a quello romantico. Il legame col *Ghenos* è ugualmente vincolante e forte. Antigone sceglie sempre di sacrificare il sentimento per Emone in nome del legame con la sua stirpe.

Oltre l'aut-aut tra il silenzio estetico dell'Antigone kierkegaardiana e il coraggio dell'argomentazione di quella sofoclea, per Kierkegaard, vi è soltanto il religioso, e Abramo è l'unico trionfatore. Quella di Antigone è rassegnazione, non vera risoluzione, possibile solo per chi ha fede. In *Timore e Tremore* Kierkegaard dice espressamente che la rassegnazione non va di pari passo con la fede, ma che ne rappresenta un surrogato.

Che Abramo non fosse infinitamente rassegnato lo prova il fatto che non smise

²⁰⁷ S. KIERKEGAARD, *La Ripetizione*, (a cura di D. Borso, Milano, BUR, 2012, p. 87).

²⁰⁸ *Ivi*, p. 85.

mai di credere nell'amore di Dio. “In tutto il tempo egli credette, credette che Dio non esigeva da lui Isacco, anche se egli era disposto a sacrificarlo quando ciò fosse richiesto. Egli credeva nell'assurdo”²⁰⁹. Questo gli permise di mantenere il silenzio. Abramo non dovette lottare contro se stesso alla stregua dell'Antigone moderna. Egli non conobbe il conflitto interiore, egli visse con gioia. Quella gioia che il religioso contrappone all'infelicità dell'estetico e dell'etico. La gioia di colui che grazie alla fede oltrepassa tanto l'impotenza dell'estetico, quanto la fallimentare pretesa di onnipotenza dell'etico.

In *Timore e Tremore* si affaccia brevemente un'altra figura religiosa: Maria di Nazareth. Ella riceve l'annuncio dell'Arcangelo tra le mura domestiche, al riparo dagli occhi di tutti. “Maria non abbisogna dell'ammirazione del mondo, così come Abramo non ha bisogno di lagrime: perché ella non era un'eroina, né egli un eroe. Ma ambedue divennero ancor più grandi degli eroi”²¹⁰. Ne *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, Kierkegaard definisce la sua Antigone *virgo mater* del suo segreto. Ma l'Antigone di Kierkegaard è estetica: “è fiera della sua pena, ne è gelosa, perché la sua pena è il suo amore”²¹¹. Quali sono i motivi che inducono Antigone al silenzio? Ella ha scoperto che il padre Edipo, da tutti onorato e rispettato, è patricida e incestuoso, ma non può rivelarlo a nessuno. Ella si duole per questo e, per amore del padre e della sua reputazione, non può e non vuole avere alcuna consolazione che provenga da altri uomini. Non può e non vuole confessare e, così, alleviare la sua pena. Così come Abramo affronta la sua prova in solitudine, Antigone vive il suo segreto e la pena che ne deriva nella sua interiorità. È ben diversa, dice Kierkegaard, dal greco Filottete che si lamenta del fatto che nessuno sappia ciò che patisce, ferito e abbandonato sull'isola di Lemno. Antigone non desidera che qualcuno venga a sapere della sua pena, in questo senso ella ne è fiera. Si mostra fedele al *Ghenos*. È un bisogno umano quello di far sapere agli altri ciò che si patisce, la resistenza alla tentazione di dire fa, seppure in maniera diversa, Antigone e Abramo grandi ai nostri occhi. Proverbiali gli appellativi, infatti, assegnati a queste due figure da Kierkegaard: Antigone “sposa della pena”, “*virgo mater*” del suo segreto; Abramo “cavaliere della fede”. Madre e Padre del silenzio, che non può mai essere etico. Antigone e Abramo compagni di rinuncia:

²⁰⁹ S. KIERKEGAARD, *Timore e Tremore*, cit., p. 57.

²¹⁰ *Ivi*, p. 93.

²¹¹ S. KIERKEGAARD, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, cit., p. 68.

dell'amore romantico l'una e dell'amore filiale l'altro, eppure infinitamente distanti. Antigone non ha la fede ma la rassegnazione, pertanto non ha alcuna ricompensa, non c'è nella sua vicenda alcuna reale risoluzione. Abramo, invece, riceve per la seconda volta Isacco e se ne rallegra. Agamennone e l'Antigone sofoclea prendono una decisione. Nella terminologia hegeliana, il primo a favore della *legge umana* (o in altri termini, della *ragion di stato*), la seconda seguendo la *legge divina* che vige all'interno della famiglia greca (o *ragioni del cuore*). Nella vicenda di Abramo, colui che non conosce la fede, può scorgere un contrasto simile tra legge divina e umana, tra l'amore per Dio e l'amore paterno. Eppure il rapporto di Abramo con Dio, a ben vedere, non è mediato da alcuna legge generale (tant'è che la prova prevede una sospensione dell'etica, una sospensione del divieto di uccidere). I greci Agamennone e Antigone prendendo le loro decisioni forse soffriranno, ma troveranno soddisfazione nel riconoscimento del generale: Stato e Famiglia, Stato e Penati. A dispetto dell'apparente opposizione, nell'ottica hegeliana, si macchiano della stessa colpa: quella di essere contravvenuti ad una delle due potenze etiche (Stato e Famiglia), da qui si ha che l'azione è anche colpa ma che la colpa greca è anche passione. "L'autocoscienza s'è rivolta all'una di quelle due leggi rinnegando però l'altra e violandola con il proprio atto"²¹². Agli occhi dell'uomo etico kierkegaardiano, Agamennone e Antigone sono ammirabili per il loro sacrificio di singoli, Abramo e l'Antigone kierkegaardiana appaiono, invece, colpevoli nel loro silenzio, per il loro occultamento.

Fin qui si è parlato, insieme, di Abramo e dell'Antigone kierkegaardiana, ma è stato anche specificato che essi, in realtà, stanno agli antipodi. In un rapporto dialettico Antigone rappresenterebbe il primo termine, Abramo la sintesi. Con Abramo si compie la conciliazione dialettica tra quelle possibilità che, prive dello sfondo religioso, si escluderebbero a vicenda. Il religioso rende possibile l'impossibile, rende conciliabile, operando una mediazione paradossale, l'aut-aut. Abramo costituisce, in un certo senso, la sintesi di Antigone e Agamennone: c'è, in esso, il recupero dell'interiorità dell'una, spogliata del conflitto e il coraggio dell'altro, spogliato della fierezza che deriva dalla rinuncia. Ecco perché il trionfo è di Abramo. Tutti gli altri soccombono: Agamennone rinuncia alla figlia, un'Antigone alla vita, l'altra alla felicità, Abramo, invece, riceve per

²¹² G.W.F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 310.

la seconda volta Isacco. A questo punto, allora, la grandezza di Abramo non sta nel silenzio in quanto tale, come recita l'esergo. Ad essere grande non è il silenzio della quiete che accompagna la morte di Antigone, ma quello portatore di felicità. Una felicità mondana, che è vita a tutti gli effetti. Mentre, nella tragedia di Euripide, Ifigenia viene salvata e ammessa tra gli déi, Isacco rimane al fianco del padre. La salvezza non è quella eterna, ma è una salvezza mondana. Nonostante essa venga operata per mezzo di Dio, non c'è, nella vicenda di Abramo, alcuna svalutazione del reale, ma piuttosto scorgiamo un suggerimento sul senso del reale. Qualcuno ha scritto che *Timore e Tremore* è una preghiera. Timore e Tremore reca in sé anche un inno alla vita.

Vi è un'altra figura religiosa, presa in prestito da Kierkegaard, che non può certo essere tralasciata. Si tratta di Giobbe. Personaggio che s'insinua nelle lettere indirizzate dal poeta a Constantin Constantius, ne *La Ripetizione*. A dispetto dell'apparenza del titolo, in quest'opera, Kierkegaard non tratta l'eterno ritorno, se con ciò s'intende il riproporsi dell'identico; poiché, a livello logico, sul piano del finito, è impossibile quel movimento paragonabile al riavvolgersi di un nastro. Ma anche a livello etico il ritorno all'uguale sarebbe privo di senso. La figura biblica di Giobbe diventa figura esemplare per mostrare come la ripetizione pedissequa del passato sia impossibile tanto sul piano logico, quanto su quello etico, e che piuttosto si può avere una "ripresa", una sorta di sintesi tra l'*ipse* e l'*alter*; il nuovo e il vecchio, il totalmente noto e il totalmente inedito. Giobbe, infatti, dopo la prova di fede a cui viene sottoposto da Dio viene premiato con il doppio dei beni perduti, tuttavia non può riavere indietro i figli andati incontro alla morte. Abramo stesso, che riceve il figlio Isacco per la seconda volta, dal punto di vista logico può riaverlo perché non l'aveva ancora veramente perduto ma sia accingeva a farlo, e, in ogni caso, dopo la prova, Isacco non sarà più lo stesso. Dunque ci viene confermato un dato abbastanza intuitivo di cui ognuno fa esperienza: le cose non possono tornare identiche a se stesse nel mondo del finito spazio-temporale; ma, sul piano dell'assoluto, del religioso, si può fare un salto dal finito all'eterno, che permette di superare tutti i limiti della finitezza, compresi quelli temporali di presente, passato e futuro. "Giobbe è benedetto e ha ricevuto tutto al doppio. - É quel che si dice una ripetizione"²¹³.

²¹³ S. KIERKEGAARD, *La Ripetizione*, (a cura di D. Borso, cit., p. 111).

Giobbe è l'ennesima figura della solitudine: abbandonato, schernito, accusato di aver peccato, non accetta però il suo destino. Questo potrebbe indurci a cogliere una certa somiglianza con Filottete. Ma, scrive il poeta: “cos'è Filottete colle sue querele, che restano pur sempre a terra e non scompongono gli dèi? Cos'è la situazione di Filottete paragonata a quella di Giobbe?”²¹⁴. Giobbe ripete instancabilmente che è innocente nonostante i fatti sembrino smentirlo.

Lo fa in un modo tale da testimoniare con ciò della nobile
baldanza umana, la quale però sa cos'è un uomo, sa che un uomo,
pur se caduco e presto appassito come la vita del fiore, ha nella
libertà una sua grandezza, ha una consapevolezza che nemmeno
Dio stesso può strappargli, pur avendogliela data²¹⁵.

Egli, alla stregua di Abramo, è stato sottoposto ad una prova. “Questa categoria di prova non è né estetica, né etica, né dogmatica [...]. Questa categoria è affatto trascendente e pone l'uomo in un rapporto di opposizione a Dio puramente personale, in un rapporto tale per cui non possono più bastargli spiegazioni di seconda mano”²¹⁶.

Con *Timore e Tremore*, attraverso la vicenda di Abramo, si compie il salto dall'etica alla religione. Kierkegaard mostra come la fede sia irrazionale, assurda; come non abbia, in altre parole, ragioni. "Ognuno è stato grande a suo modo, ed egli amò ciascuno secondo la sua grandezza. Poiché colui che ha amato se stesso, è diventato grande con se stesso. E colui che ha amato gli altri uomini è diventato grande con la sua dedizione. Ma colui che ha amato Dio, è diventato più grande di tutti"²¹⁷. Si fa evidente la differenza tra la vita estetica, la vita etica e quella religiosa. La prima, è caratterizzata dall'attesa del possibile che rende l'uomo passivo; la seconda dall'attesa dell'eterno che fa dell'uomo un soggetto agente e illusoriamente responsabile in assoluto; la terza trascende i limiti delle altre e attende l'impossibile che si compie solo per mano divina. Fondamentale è la distinzione e l'incommensurabilità tra la scelta etica (compiuta dal singolo in subordinazione al generale) e la scelta religiosa (compiuta dal singolo in

²¹⁴ *Ivi*, p. 104.

²¹⁵ *Ivi*, p. 107.

²¹⁶ *Ivi*, pp. 109-110.

²¹⁷ S. KIERKEGAARD, *Timore e Tremore*, trad. it. di C. Fabro, cit., p. 37.

rapporto diretto all'Assoluto).

Rendendo giustizia al pensiero di Kierkegaard, attraverso il tema del silenzio, si è potuta ripercorrere la strada tracciata dal filosofo danese dall'inconciliabilità della vita estetica e di quella etica, al superamento del contrasto (espresso in *Aut-Aut*), nella vita religiosa. È evidente un'inversione di rotta rispetto ad Hegel per il quale la fede è immediata. Per Kierkegaard, invece, essa costituisce una seconda immediatezza in cui avviene la conciliazione di finito e infinito, temporale ed eterno, determinato e libero; aspetti dialetticamente presenti nell'essere umano. Tale sintesi si rivela impossibile da operare nei campi dell'estetica e dell'etica, entrambi parziali e unilaterali nel cogliere solo uno dei due aspetti: la finitezza e la debolezza umana nel primo caso, l'infinita potenza del sé, nel secondo. Da qui un'importante distinzione: "l'espressione etica per l'azione di Abramo è ch'egli voleva uccidere Isacco, l'espressione religiosa è ch'egli vuol sacrificare Isacco"²¹⁸. Eppure il sacrificio di Isacco è ben diverso dal sacrificio pagano, esso non deve compiersi tra la folla, alla presenza di un pubblico, di un sacerdote. Non dev'essere un rito propiziatorio, né espiatorio. Il sacrificio di Isacco, a ben vedere, è privo di ragioni e per questo incomprensibile all'uomo etico. "Non disse nulla a Sara, nulla ad Eliezer: chi avrebbe potuto comprenderlo? Non gli aveva la tentazione, con la sua propria natura, imposto il silenzio?"²¹⁹. Per Abramo la tentazione è rappresentata dall'etica che suggerisce il dovere di preservare il figlio e, qualora sia necessario, di rinunciare alla propria vita. Se Abramo si fosse lasciato tentare avrebbe compiuto un gesto ammirevole, degno di memoria e onori. Onori e gloria che spettano, per esempio, ad Agamennone. Ma come è possibile questo? Agamennone non uccise forse la figlia Ifigenia? La sua vicenda sembra sovrapporsi a quella di Abramo, eppure Kierkegaard ci mette in guardia dalla tentazione di giudicare entrambe le vicende secondo i valori dell'etica. Per capire veramente Abramo, Kierkegaard suggerisce, dobbiamo operare una "sospensione teleologica dell'etica". Solo così possiamo comprendere il sovvertimento stesso dei comandamenti divini, la messa tra parentesi dell'etica razionale in nome di un dio che sta al di sopra di ogni morale, con il quale l'individuo, nella sua soggettività, intrattiene un rapporto privato. Mentre Abramo agisce in forza dell'assurdo e in quanto singolo, Agamennone agisce per il suo popolo: "quando un progetto, in cui è impegnato

²¹⁸ *Ivi*, p. 50.

²¹⁹ *Ivi*, p. 43.

un popolo intero, è impedito; quando una simile impresa è bloccata dallo sfavore del cielo [...] il padre allora offrirà con animo eroico questo sacrificio”²²⁰. Il sacrificio greco avviene in pubblico, tutti ne sono al corrente, tutti provano ammirazione per l'eroe che coraggiosamente rinuncia alla persona da lui amata per un bene maggiore e collettivo. Un simile gesto suscita compassione e ammirazione. Abramo invece è pronto a compiere il suo gesto in solitudine, ad assumersi la colpa che gli altri, increduli, senza comprenderlo, gli daranno. È pronto a compiere quel gesto senza dare giustificazioni, senza parole, poiché anche se parlasse nessuno gli crederebbe e, sottolinea Kierkegaard, parlare senza essere compresi equivale a tacere. Abramo tace. Inoltre egli non ha bisogno di giustificarsi di fronte agli esseri umani, non ha bisogno di alcun consenso mondano, il suo unico interlocutore è Dio. La sua azione è privata, mentre quella di Agamennone sta in rapporto con il generale. L'eroe tragico non si rapporta direttamente alla divinità, ma tramite la morale, attraverso la mediazione dell'universale.

Abramo non è perciò in nessun momento un eroe tragico, ma qualcosa di tutt'altro: o un assassino o un credente. La determinazione media che salva l'eroe tragico, manca in Abramo. Perciò si ha ch'io posso comprendere l'eroe tragico, ma non posso comprendere Abramo²²¹.

Oltre ad essere compreso, l'eroe tragico viene giustificato: la sua azione è autorizzata in virtù del generale; l'eroe tragico viene compatito e consolato: “è una cosa grande quando il poeta nel presentare il suo eroe tragico all'ammirazione degli uomini osa dire: piangete su di lui, egli ne è degno”²²². E ancora: “l'eroe tragico ha bisogno di lacrime e reclama lacrime”²²³. Le lacrime della sua stessa figlia, a conoscenza del tragico destino che incombe su di lei. E persino lei lo comprende e lo giustifica. Abramo non fa partecipe Isacco dell'azione che di lì a poco lo renderà vittima. Questo è senza dubbio a-morale, non etico: potrebbe essere letto come un inganno, eppure è frutto della fede. È questo il punto preso in esame nel *Problema III*: si può scusare il silenzio di

²²⁰ *Ivi*, p. 83.

²²¹ *Ivi*, p. 82.

²²² *Ivi*, p. 93.

²²³ *Ivi*, p. 87.

Abramo con Sara, Eliezer e Isacco? In apertura Kierkegaard afferma che l'etica è il generale e il generale è manifesto, mentre il singolo è nascosto. Pertanto il compito etico si fa quello di uscire dal nascondimento del singolo e manifestarsi nel generale. L'etica non vede oltre se stessa, non vede oltre la ragione umana. È chiaro che l'etica contro cui si scaglia Kierkegaard è quella che non ammette alcuna giustificazione che abbia la sua legittimazione nel singolo, nell'interiorità. Ecco perché la figura etica per eccellenza è l'eroe tragico.

Nella tradizione letteraria greca, la coppia occultamento-riconoscimento (περιπετεια-αναγνώρισης) è di fondamentale importanza: l'occultamento costituisce il momento di tensione drammatica, il riconoscimento il momento distensivo, dice Aristotele nella *Poetica*. È noto, però, che l'occultamento ha a che fare con la volontà capricciosa degli déi, per cui, colui che ne rimane vittima non è colpevole del suo destino, o almeno non lo è del tutto. Per questo Kierkegaard parla di colpa innocente. Ecco perché tra gli esempi che Kierkegaard riporta, capeggia quello di Edipo e della stirpe dei Labdacidi, colpiti da una serie di sventure:

un figlio uccide il padre, ma solo dopo egli riesce a sapere ch'è suo padre [...]. Questo tipo di tragedia può interessare meno la nostra epoca dedita alla riflessione. Il dramma moderno ha abbandonato il destino [...]. Occultamento e manifestazione sono allora libera azione dell'eroe della quale egli è responsabile²²⁴.

La condanna del silenzio da parte dell'etica è smorzata e talvolta, addirittura, cancellata nell'estetico. “L'estetica [...] esige occultamento e lo premia, l'etica esige manifestazione e punisce la segretezza”²²⁵. L'estetica, addirittura, poiché disdegna il tentativo, da parte dell'eroe, di cercare conforto da altri uomini, loda il silenzio. A rispettare questo cliché è Euripide nell'*Ifigenia in Aulide*. Qui l'estetica offre una scappatoia affinché Agamennone non debba parlare, senza però che egli possa portare a termine l'inganno ai danni della figlia. Un servitore rivela il destino di Ifigenia a Clitennestra. L'etica invece esige che l'eroe trovi il coraggio non solo del gesto ma

²²⁴ *Ivi*, p. 114.

²²⁵ *Ivi*, p. 116.

anche dell'argomentazione. L'etica tragica è più austera e severa, ma offre pur sempre una consolazione: trova pace nel generale. “Il vero eroe tragico sacrifica se stesso e tutte le cose sue per il generale; la sua azione, ogni sua commozione appartiene al generale”²²⁶.

Una differenza fondamentale tra Agamennone e Abramo o, più in generale, tra l'eroe tragico e il “cavaliere della fede”, sta nel binomio antitetico destino-responsabilità. La consolazione del primo risiede proprio nell'assenza di possibilità: l'eroe tragico sa, in un certo senso, di essere costretto a compiere quel gesto e, ancora più importante, tutti intorno a lui lo sanno. Egli non è del tutto libero e questo lo salva dal dolore; sa che le cose non potrebbero andare diversamente. Inoltre le sue ragioni sono da tutti riconosciute. “L'eroe tragico non conosce la spaventosa responsabilità della solitudine”²²⁷. Abramo invece la conosce: egli non può dire a Sara e Isacco del suo dolore, perché esso, ai loro occhi, non ha una causa esterna, non ha altra causa della sua stessa volontà. Abramo sa che si tratta di una prova e sa anche che le ragioni che gli opporrebbero i suoi familiari costituirebbero la tentazione a cui egli deve resistere per superarla.

Il Dramma moderno. L'occultamento si fa inganno

E più mai si creda a cotesti demonii impostori
che si prendono giuoco di noi con i loro enigmi,
e promettono alle nostre orecchie
per poi poter ingannare le nostre speranze...
(W. SHAKESPEARE, Macbeth)

A riprova di quanto si affermava nei capitoli precedenti, facendo eco a Steiner, la tragedia greca reca in sé la possibilità di essere riproposta nella letteratura moderna. Coerentemente con questo ci si propone di analizzare, sulla scorta di Peter Szondi, una serie di drammi moderni, al fine di rintracciare in essi elementi comuni che trovano la

²²⁶ *Ivi*, p. 145.

²²⁷ *Ivi*, p. 146.

propria origine nelle tragedie sofoclee che ci hanno accompagnati lungo il nostro viaggio. La vicenda di Edipo fa capolino da ognuno dei drammi che seguono.

La tragedia greca, è innegabile, ha dato spazio a numerose rielaborazioni e citazioni. Questo ci permette di scorgere, in ognuna delle vicende che saranno menzionate, la presenza dei temi che emergono dalla produzione di Sofocle, in particolare dal ciclo tebano. Per cominciare, è possibile individuare una versione cristiana dell'Edipo nell'opera di Calderòn *La vita è sogno*. Il protagonista Sigismondo è anch'esso sventurato prima della nascita. Qui manca il tema dell'incesto ma vi è quello della morte della madre durante il parto. Sigismondo è inconsapevolmente assassino della genitrice: ci troviamo innanzi un esempio tardivo di colpa innocente al di fuori del mondo greco. Non troviamo più l'oracolo a prefigurare le sventure ma due fonti in antitesi alla religiosità: il sogno della regina e la capacità del re di leggere le stelle. Questo fa di Basilio (re e padre di Sigismondo) un moderno Edipo: “i poteri che permettono loro di guardare nel futuro non consentono né a Laio né a Basilio di impedire che avvenga ciò che vi scorgono”²²⁸. Le profezie sono sempre anticipatrici e mai utili a cambiare, mediante la volontà, il corso del destino. Eppure gli sventurati investono tutte le loro forze nel tentativo di evitare l'adempimento della profezia ottenendo il risultato opposto, cooperando col destino affinché esso si compia. Un altro elemento trasversale a più tragedie é, infatti, quello della profezia che si auto-adempie (con il suo carico di valore psicologico), esemplificato e incarnato magistralmente dai personaggi dell'opera *Macbeth*. C'è, tuttavia, una differenza tra il sovrano tebano e quello cristiano: quest'ultimo non avverte la profezia delle stelle come predeterminata e incontrovertibile e dà un valore maggiore alla libertà umana di agire; la intende, tutt'al più, come un pericolo che può essere evitato e agisce di conseguenza ordinando di rinchiudere il figlio si crede destinato a rivelarsi un tiranno. Ecco che si compie il primo passo verso l'adempimento della profezia: il giovane cresce in cattività, come un animale in gabbia, e alla prima occasione mostra un comportamento selvaggio. L'occasione è tutt'altro che casuale, essa si configura come una vera e propria prova ordita dal re per testare la verità della sua scienza. “Il mostro che avvera il sogno della regina è la creatura non del destino, ma piuttosto di colui che si è sforzato di stornare il

²²⁸ P. SZONDI, *Saggio sul tragico.*, cit., p. 88.

destino”²²⁹. Come in Edipo, la prevenzione diviene la strada maestra per il raggiungimento della meta prefigurata dalla predizione. A gettare nella sventura i personaggi del dramma è, più che il fato avverso, “l'illusione di poter evitare che l'accadere accada”, un rifiuto della rassegnazione che si rivela di gran lunga peggiore della rassegnazione stessa. Fin qui la vicenda di Sigismondo e di suo padre Basilio sembra ricalcare, passo dopo passo, quella di Edipo e Laio, eppure c'è un'altra fondamentale differenza che non deve essere sottovalutata né omessa: l'eroe greco commette inconsapevolmente l'errore che lo porta a collaborare impietosamente col destino contro se stesso; quello cristiano, dotato di una coscienza matura, diviene vittima della propria scienza, di una finzione, di un'erronea realtà da lui stesso creata. Questo gli consente, qualora fosse in grado di prendere coscienza dell'illusione, di porvi rimedio. Ecco perché rimane aperta e, in questo caso, si compie la possibilità di un lieto fine. La via della sventura porta alla salvezza. La vita è sogno, illusione, ma rimane sempre possibile il risveglio e la presa di coscienza del proprio errore.

L'antitesi è l'essenza della tragedia e della sua versione moderna (il dramma, con l'introduzione dell'antitesi da parte di un individuo). *Otello* di Shakespeare incarna già nella figura stessa del protagonista, la dualità alla base della sua rovinosa vicenda. Il “moro di Venezia”, già questa espressione, ci dice Szondi, è densa di anticipazioni su quello che sarà il dispiegarsi dei conflitti. La frattura di un singolo Io che in quanto guerriero ha una sua dignità, in quanto “moro” non ha diritto all'amore. La passione al centro della vicenda è la gelosia, sentimento, già di per sé tragico: “amore che distrugge con l'intenzione di conservare”²³⁰. Eppure la gelosia non sgorga spontanea dall'animo di Otello, ma viene riversata in lui, come un veleno nell'orecchio, dal socratico servo Iago che lo persuade della gelosia, alla maniera in cui Socrate convinceva i propri interlocutori della loro ignoranza. Per mezzo di Iago si compie il ribaltamento del bene in male mediante una tattica anch'essa paradossale non tragica, ma, appunto, socraticamente ironica. Iago ottiene ciò che vuole mediante il suo opposto: domande che sono risposte, assenti che celano dinieghi, ambiguità che alimentano il dubbio (altro forte sentimento all'origine dell'azione tragica, accanto alla gelosia) e l'inquietudine. Qui siamo in presenza di una vicenda che dalla prospettiva del protagonista Otello può

²²⁹ *Ivi*, p. 90.

²³⁰ *Ivi*, p. 96.

ancora essere definita tragica, o meglio drammatica; mentre, per parte di Iago, essa assume la struttura della commedia. Dunque, come scrive Valagussa, nel suo commento a Hegel: si ha che “se l'eroe tragico è ancora coinvolto nell'astratta contrapposizione tra istanze etiche diverse, il servo che normalmente anima la commedia rivela con il proprio atteggiamento di aver superato ogni antitesi e ogni conflitto”²³¹. Perduti i grandi valori etici, approdati nel campo degli interessi personali, il servo si prende gioco di tutti. Si può cogliere, allora, come, nella modernità, portatrice di responsabilità e di consapevolezza, “l'ironia divina nei confronti dell'eroe tragico dell'antichità ha lasciato il posto [...] all'ironia del malvagio”²³². Quest'ultimo dà avvio ad un processo apparentemente libero, in verità un percorso obbligato senza via d'uscita che annebbia e confonde la libera volontà e la capacità di discernere il bene dal male, il vero dal falso, l'illusione dalla realtà. La gelosia ottenebra la mente del geloso per il quale anche la più pura prova d'amore si tramuta nella più meschina dimostrazione del tradimento: il fazzoletto di Desdemona si fa portatore di un potere funesto, l'amata diviene adultera agli occhi di colui che l'ama, il quale diviene assassino dell'amata stessa. Così la dialettica dell'ironia trasforma ciascuno nell'opposto di se stesso.

Nel dramma di stampo cristiano, la sventura si tramuta in salvezza e il male non ha origine divina, ma umana. Nel *Leo Armenio* di Gryphius, tuttavia, la religione diviene occasione di una sorte tragica. In nome di Gesù Cristo e del giorno in cui si celebra la Sua nascita, Leo decide di rinviare l'esecuzione del traditore Balbo, dando così ai congiurati l'occasione di agire e assassinarlo. La struttura dialettica di tale dramma è tutt'altro che implicita: nei versi conclusivi il coro parla di tesi, antitesi e aggiunta. Si dice che ogni uomo ha la propria vita nella propria lingua, la propria morte in essa e la morte e la vita insieme sulle sue labbra. La parola può uccidere e può salvare, ma c'è di peggio: la parola può uccidere nell'atto stesso di salvare. La confessione di Leo della volontà di risparmiare Balbo nel giorno di Natale dà l'impulso all'azione dei suoi assassini. Questa è la condizione tragica dell'uomo il cui parlare può rivoltarsi contro di lui. In questo dramma luttuoso si assiste al ribaltarsi della pietà in carnefice, della riconoscenza in crudeltà, del martirio in follia. La colpa innocente della

²³¹ F. VALAGUSSA, in G.W.F. HEGEL, *Estetica* (a cura di F. Valagussa, cit., p. 126).

²³² P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, cit., p. 98.

tragedia antica viene spazzata via dal senso di colpa consapevole della regina che ha indotto Leo a quella pietà che gli è costata la vita. Vi è qualcosa di eracliteo in tale dramma nel momento stesso in cui coglie la possibilità della caduta nella stessa ascesa. Anche Szondi fa ricorso al mito di Icaro per esprimere proprio questa caratteristica del dramma: il momento del massimo slancio è lo stesso che provoca il brusco precipitare. La tirannia di Leo Armenio è destinata alla sconfitta per mano dello stesso uomo che lo ha aiutato nella scalata al potere. La festa religiosa che infonde la fede e la pietà nel cuore di Leo è il pugnale che impietosamente lo trafigge.

Amore e odio filiale, incesto, patricidi, matricidi, gelosia, senso di colpa, costituiscono motivi ricorrenti nella vasta gamma di sentimenti coinvolti nelle vicende tragiche. Ma al di là di una siffatta varietà un unico comune denominatore: la scissione, o capovolgimento, il chiasmo, o paradosso, in una parola l'antitesi.

Nel continuo raffronto tra tragedie antiche e drammi moderni, non sarà certo fuori luogo un accostamento tra la *Fedra* di Racine e l'*Antigone* di Kierkegaard, entrambe scisse da un segreto che pone la frattura tra fedeltà e amore. Sebbene si tratti, in un caso della fedeltà al coniuge, nell'altro della fedeltà al padre. Ma, al di là di queste parziali differenze, ciò che fa di Fedra e Antigone due eroine tragiche è l'impossibilità di rinunciare sia all'uno che all'altro, e dunque l'impossibilità di colmare la spaccatura. "Anche la fuga dal peccato deve apparire come peccato"²³³ e la privazione non premia. A dire il vero le possibilità di confronto tra le due eroine non si fermano a questo fatto basilare, ma vanno oltre: scorgiamo, ancora una volta, il tema dell'incesto, lì desiderato ma non concretizzato, qui taciuto ma implicito nella colpa del padre. Le due eroine sono annientate dal segreto che si portano dentro. Ma ecco la vera e propria irriducibile differenza: Antigone porterà il segreto con sé nella tomba, sarà uccisa dal silenzio; Fedra, invece, come Leo Armenio, sarà annientata dalla parola. La confessione dell'amore per il figliastro Ippolito la porterà alla rovina, all'auto-annientamento che, a ben vedere, sarà l'unica via per la liberazione.

Per una trattazione completa sul dramma, all'opposizione segreto-confessione, silenzio-parola che uccide, bisogna aggiungere la coppia di opposti essere-apparire. In tal caso Szondi suggerisce di gettare un sguardo al *Demetrio* di Schiller: un dramma

²³³ *Ivi*, p. 109.

sulla falsa coscienza e l'acquisizione della vera coscienza come conquista non positiva, ma annichilente. Dunque l'abbandono dell'equivoco e dell'illusione al prezzo dell'annientamento. La colpa scontata con la dissoluzione. Come nelle tragedie precedentemente analizzate la privazione e la sincerità non premiavano, qui la conquista della verità non salva ma uccide. Non ci troviamo di fronte alla verità rivelata del Cristianesimo che libera, né a una verità storica che emancipa, ma, semmai abbiamo dinnanzi un ritorno al tutto indefinito della singolarità colpevole per la sua tracotanza, che ci ricorda la colpa presocratica dell'individuazione. Demetrio non è, al principio della vicenda, un impostore, egli crede veramente di essere il legittimo zar, a renderlo certo della sua identità è la voce interiore degli dèi, quel sussurrare illusorio che lo getta nell'arena del dramma. La sua impostura è frutto della sua fede, così come in Leo Armenio la morte è trainata dal carro della religiosità. E così come per Leo, la scalata lo porta su una cima dalla quale la salita si manifesta sotto una nuova luce, apparendo come ripida discesa che lo attende per ricondurlo rovinosamente al fondo. Ad ogni passo verso il trono Demetrio conosce se stesso, e lungi dal guadagnare qualcosa, come l'oracolo di Delfi lascia intendere al filosofo greco, guadagna solo la disperazione e il proprio declino. Ciò di cui Demetrio è privato nell'udire la verità sul suo conto è la fede in se stesso e nei propri ideali. Il pugnale della verità ha squarciato il velo protettivo ed edificante dell'illusione, nulla resta a Demetrio se non la forza funesta della verità. Da questo momento Demetrio odierà se stesso e sarà da sé diviso: continuerà ad essere impostore per non deludere il popolo, ma stavolta sarà colpevole e tiranno e perderà la possibilità della felicità. Ciò farà di lui un crudele despota e lo condurrà alla morte per mano di un cosacco. Come Sigismondo, Demetrio è stato reso crudele dalle circostanze. La vicenda dell'individuo Demetrio è, però, destinata a ripetersi anche dopo la sua morte: ciò che è accaduto nell'interiorità di un uomo viene traslato sul piano storico nel destino di un popolo.

Caratteristica diffusa dei drammi è spesso l'intreccio tra amore e odio, questo fa di Romeo e Giulietta le figure per antonomasia, ma non le sole, dell'esemplificazione un siffatto intreccio drammatico. Il tema degli amanti costretti ad odiarsi viene infatti ripreso ne *La famiglia Schroffenstein* di Kleist. Quest'ultimo riporta l'ostilità dei Capuleti e dei Montecchi all'interno di un'unica famiglia divisa in due rami, dunque ci

parla di una discordia che è scaturita da un'originaria concordia e unità, la quale rievoca lo scontro tra Eteocle e Polinice: nati dalla stessa madre si separano da quell'uno comune e originario che è la famiglia per dichiararsi guerra. Ne *La famiglia Schroffenstein*, l'innamoramento dei figli non fa che costituire il pretesto per il ritorno alla concordia originaria. “L'amore dei figli si profila [...] laddove un tempo sussisteva amore fra i loro genitori”²³⁴. Si tratta di un dramma sull'abbandono dello stato naturale armonioso in luogo del quale è stato istituito un tipo di vincolo artificioso: il contratto. Anche qui, a far da padrone l'equivoco, nella forma del travestimento e dell'impostura, dell'apparenza, come si accennava all'inizio. I due amanti si scambiano le vesti per sfuggire alla furia omicida dei loro padri e finiscono per cadere ognuno sotto il pugnale del proprio genitore: “Ruperto uccide il proprio figlio nell'illusione di uccidere la figlia di Silvestro. Questi, nella convinzione che Ottocaro avesse ucciso sua figlia, si scaglia su chi porta le vesti di lui, uccidendo proprio sua figlia, della quale vuol vendicare la morte”²³⁵. Ancora una volta la cecità figurata di Edipo torna ad ottenebrare le menti, fino a condurre all'uccisione inconsapevole del sangue del proprio sangue. Si compie così il ritorno all'unità. La salvezza della famiglia, costretta a ravvedersi dopo aver preso coscienza degli effetti perversi e funesti dell'innaturale ostilità tra congiunti, deve passare per il sentiero luttuoso del sacrificio dei figli. É l'amore dei figli o la spada dei padri a destare le due famiglie? Difficile rispondere ad una domanda simile quando gli effetti dell'amore e dell'odio s'intrecciano in maniera così fitta.

In una certa chiave di lettura, l'*Antigone* di Sofocle, può, senza indugio, essere descritta come la tragedia di una rivoluzionaria. Lo stesso accade con *La morte di Danton* di Büchner. Lo scenario è sicuramente diverso: là la lotta tra tirannia delle leggi arbitrarie e leggi naturali universali, qua, al centro della vicenda, l'evento della Rivoluzione francese, vista in un'ottica tragica nel senso primo del termine. La rivoluzione finisce per tramutarsi in ciò che intendeva eliminare, la tirannide, da qui il farsi vittima del rivoluzionario, inghiottito dalla rivoluzione stessa. Il suo non è il dramma del martire che muore per la propria causa, egli è a tutti gli effetti vittima. Szondi ci presenta questo peculiare fatto come una sorta di reincarnazione storica di Saturno che divora i suoi figli. Come il dio creatore e, in quanto tale, distruttore delle

²³⁴ *Ivi*, p. 124.

²³⁵ *Ivi*, p. 130.

sue creature, l'“astuzia della storia” si serve dei suoi uomini per dare avvio a un processo parzialmente autonomo, per cui l'atto stesso di impiegarli nel perseguimento dei suoi fini, li annichilisce come si trattasse di un semplice combustibile. La Rivoluzione del 1789 mostra come la virtù spesso assuma come proprio servitore il terrore. Questo è ciò che emerge dalla vicenda del rivoluzionario Danton nella sua fuga “verso” la ghigliottina. A fare della tragedia un dramma è qui, ancora di più che la pena capitale che grava sulla testa di Danton, ciò che accade nella sua coscienza. Questo fa sì che la tomba e l'oblio possano essere per lui più dolci di qualsiasi ricordo o esame di coscienza. Gli individui tollerano di più di essere sottoposti al giudizio altrui che “avere in se stessi il proprio testimone, il proprio giudice, il proprio accusatore, e averli tutti quanti insieme!”²³⁶. I sensi di colpa spaventano più della morte: Danton non tollera il ricordo dei delitti di cui si è macchiato nell'aver sposato la causa della Rivoluzione; il suo nemico non sta fuori ma si annida dentro di lui e l'unica possibilità di sconfiggerlo è annientare se stesso in quanto sua incubatrice. “Caratteristica di Danton non è tanto il fatto che egli debba morire, quanto piuttosto che egli non possa morire perché è già morto”²³⁷. Dunque, *La morte di Danton* dramma non della Rivoluzione ma del rivoluzionario e del suo cammino lungo la strada del sapere, dello smascheramento delle illusioni, della conoscenza come distruttrice di ogni valore e di ogni apparenza. Torna ancora il mito di Icaro: laddove ci si avvicina di più alla luce del sole, alla chiarezza, alla conoscenza, il calore scioglie la cera su cui si reggono le nostre ali e ci fa precipitare. Danton, fratello spirituale di Antigone, si descrive come sepolto vivo, giunto alla tomba con i propri piedi. Con l'eroina greca condivide il peso di una conoscenza che distrugge la vita. “La morte di Danton è per Danton la vita”, la tomba, per Antigone, la sua casa. Ancora una volta l'annientamento si presenta come salvifico.

Kierkegaard e Shakespeare: l'Amleto temporeggiatore

...se anche volessi

[...] vendicarmi dell'offensore,

²³⁶ S. KIERKEGAARD, *La Ripetizione*, (a cura di D. Borso, cit., p. 87).

²³⁷ P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, cit., p. 139.

anche allora non riuscirei
a vendicarmi di nessuno,
perché, probabilmente,
non mi deciderei ad agire,
anche potendo.

(F.M. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*)

È giunto il momento di concludere con l'analisi di un dramma che mostra degli aspetti intermedi e delle ambiguità rispetto alla regola poetica dell'esteriorità. Attraverso uno *Sguardo fuggevole all'Amleto di Shakespeare*, in *Stadi sul cammino della vita*, Kierkegaard, ci illustra l'equilibrio dello spirito umano tra comico e tragico. La riflessione sul dramma shakespeariano consente un'analisi che, con le dovute modifiche, si presta tanto ad un'interpretazione in chiave estetica, quanto ad una in chiave religiosa. Più volte Kierkegaard ha sottolineato che il rapporto tra estetico e religioso può essere metaforizzato dalle figure della madre e del padre: la prima amorevole, consolatoria e assolutoria senza riserve, il secondo austero, severo, ma disposto al perdono. Dunque l'estetico e il religioso, in un'ottica dialettica in cui interviene l'etico come termine medio e come antitesi, rappresenterebbero, rispettivamente, la tesi e la sintesi.

Il tragico ha in sé un'infinita dolcezza, ed è, sotto l'aspetto estetico, ciò che sono in relazione alla vita umana, la grazia e la misericordia divine; anzi, è ancora più dolce, ragione per cui dirò che è come l'amore materno che placa colui che è tormentato. L'etico è severo e rigoroso. [...]. Il religioso è espressione dell'amore paterno, giacché comprende in sé l'etico ma è attenuato [...]. Ma mentre l'estetico offre questa quiete prima che sia fatto valere il profondo contrasto del peccato, così il religioso la offre solo dopo che questo contrasto è stato visto in tutto il suo orrore²³⁸

Parafrasando Börne, Kierkegaard definisce la vicenda shakespeariana come una sorta di inconsapevole dramma religioso. Sebbene Amleto sia essenzialmente un indeciso, Shakespeare non lo “vuole dotare [...] di presupposti religiosi che cospirino

²³⁸ S. KIERKEGAARD, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, cit., pp. 54-55.

contro di lui nel dubbio”²³⁹. Amleto ha concepito il progetto di diventare vendicatore del padre. Come per le eroine greche Antigone ed Elettra, il rapporto col genitore maschio è fondamentale ma, a differenza di quelle, Amleto sembra non portare mai a termine il progetto di vendicare il padre (anche se, è stato già ribadito come Elettra non si macchi della colpa, ma lasci che sia il fratello Oreste a farlo). Il temporeggiare di Amleto non deriva di certo da scrupoli morali, frutto di una lavoro introspettivo, in quanto questi non sarebbero appropriati per una rappresentazione poetica. Lo stesso Nietzsche, pur partendo da una prospettiva diversa e approdando a conclusioni opposte rispetto a quelle di Kierkegaard, nota la somiglianza tra la psiche di un personaggio come Amleto e quella acerba gli eroi greci: “Amleto [...] parla più superficialmente di quanto non agisca”²⁴⁰. Nella tragedia deve dominare ciò che è percepibile e accertabile dall'esterno. Esterno che, però, nel caso del principe di Danimarca, non sembra affatto porre ostacoli alla realizzazione del piano. Dunque cosa trattiene Amleto? Cosa lo rende un temporeggiatore? Qual è il motivo del suo procrastinare? L'assenza di coraggio o, ancora meglio, secondo le parole di Röttscher, la riflessione, che fa di lui un personaggio tutt'altro che tragico nell'accezione greca del termine. È qui che comincia il confronto tra le due possibili interpretazioni:

se Amleto viene trattenuto nell'ambito di categorie puramente estetiche, l'interesse si concentra sul problema: se, cioè, egli possieda la forza demoniaca per mettere in atto una risoluzione simile. I suoi scrupoli non sono di alcun interesse; [...]. Se viene trattato dal punto di vista religioso, i suoi scrupoli assumono invece grande interesse, perché assicurano che egli è un eroe religioso²⁴¹.

Segue una considerazione sull'errore superficiale di molti interpreti che valutano gli eroi religiosi utilizzando categorie estetiche. Quest'ultimo sembra essere proprio un cruccio per Kierkegaard. Altrove, egli si mostra preoccupato per l'inversione degli

²³⁹ S. KIERKEGAARD, *Stadi sul cammino della vita*. trad. it. di A.M. Segala e A.G. Calabrese, Milano, Rizzoli, 1993, p. 662.

²⁴⁰ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 112.

²⁴¹ S. KIERKEGAARD, *Stadi sul cammino della vita*. cit., p. 663.

ambiti operata dai suoi contemporanei che hanno confuso il religioso con l'estetico e viceversa. Ma il religioso ha a che fare con l'interiorità, non con l'esterno. A rendere l'eroe religioso tale sono gli scrupoli, dunque l'interpretazione religiosa dell'Amleto sarebbe possibile solo nel caso in cui il protagonista, dotato di forza demoniaca, portasse a termine il progetto e poi entrasse nel religioso precipitando nei sensi di colpa fino a trovare pace nel pentimento. Ma un simile epilogo non è contemplato dal dramma. Da qui la conclusione che “l'eroe estetico è grande nel trionfo, l'eroe religioso è grande nella sofferenza”²⁴². Ma allora, con questo, Kierkegaard intende negare la sofferenza degli eroi tragici? No, ma nelle tragedie il *focus* è posto sul trionfo esteriore: la sofferenza del vincitore costituisce un evento collaterale di scarso interesse poetico. “L'estetica sostiene, giustamente, che la sofferenza in sé non significa nulla e non interessa: solo quando si pone in relazione all'idea dà da pensare”²⁴³. Ed è proprio questo che, secondo la teoria aristotelica della catarsi, epura le passioni dello spettatore dall'egoismo insito nel timore. Ma bisogna fare attenzione a non giudicare un simile criterio superficiale e materialista: non è tanto importante il numero delle vittime, né lo spargimento di sangue, ma quanto più la passione. Nell'*Agamennone* di Eschilo, è stato già ricordato, risuona spesso l'espressione *pathei mathos* (per mezzo della sofferenza) come a sottolineare che ha più valore l'emozione rispetto all'azione effettivamente compiuta. Tuttavia tale passione non si è ancora emancipata dall'esteriorità. Ci sono allora quei due termini diversi, già analizzati, che ci fanno meglio comprendere la differenza tra passione, per così dire, esteriore e passione interiore: pena e dolore. La pena è immediata, il dolore è più profondo. La sofferenza indotta dalla pena “deve derivare dall'esterno, ed essere visibile, cioè non deve avere origine nell'individuo stesso”²⁴⁴. E Kierkegaard aggiunge: “non tutte le sofferenze hanno interesse estetico, la malattia, per esempio, ne è priva”²⁴⁵. Perché si possano usare categorie estetiche bisogna che le difficoltà giungano dall'esterno. Se la cecità è al centro dell'*Edipo re* di Sofocle, è solo perché l'atto di accecarsi scaturisce dalla pena per le vicende di cui il re di Tebe è protagonista in veste di “vittima colpevole”. “L'estetica replica con orgoglio e coerenza:

²⁴² *Ivi*, p. 664.

²⁴³ *Ivi*, p. 668.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*.

non so che farmene – della malattia-, la poesia non può diventare un ospedale”²⁴⁶. Ma gli eroi tragici non sono già malati nel loro rifiuto della malattia? Ricorrono, a titolo esemplificativo, nell'*Antigone*, metafore e similitudini che chiamano in causa la sanità e la malattia; a tal proposito ecco le parole che l'indovino Tiresia rivolge a Creonte: “É la tua malattia; ne sei pieno dalla nascita”²⁴⁷. Qui è evidente come quella che viene considerata sanità mentale, retto giudizio, possa facilmente sconfinare nell'infermità mentale.

Un'eccezione alla regola estetica fondamentale del rifiuto della malattia, può essere rappresentata dal *Filottete*, in cui ad essere messa a tema è la malattia che affligge il celebre arciere. Ma si tratta di un'eccezione che non ha la forza di rovesciare la regola. Secondo le parole di Simon Weil: “*Filottete* è il dramma dell'abbandono. Un uomo è stato abbandonato deliberatamente da altri uomini, lasciato solo, malato e senza risorse su un'isola deserta [...]. Ma nessuno si chiede che cosa è accaduto nel – suo – spirito e nel – suo – cuore. Si preferisce non pensarci”²⁴⁸.

Così come in quasi tutte le tragedie, i grandi eroi non mostrano alcuna remore di fronte alla sofferenza e al danno arrecato altrui nel perseguire i propri obiettivi, prima che la nemesis si sia abbattuta contro di loro nella sua visibilità esteriore. Amleto, come Don Giovanni, ha un progetto da realizzare e deve mettere da parte colei che lo distoglie dai suoi propositi. Egli compie un ragionamento molto semplice, semplifica la complessa realtà dei sentimenti e dell'esistenza umana, come quegli eroi tragici quali Antigone che allontana la sorella Ismene; o Creonte che si mostra incapace di provare compassione per il figlio Emone. L'estetico mostra un'intima parentela con il senso della vista: è distale, allontana l'altro ponendoselo di fronte come ostacolo da superare per pervenire all'ideale. “Vedo che l'idea della mia esistenza si arena su questa ragazza, ergo dev'essere allontanata; la sua rovina mi apre la strada ad uno scopo supremo”²⁴⁹. Ma c'è una differenza tra il principe di Danimarca, Don Giovanni e gli eroi tragici: Amleto dovrebbe andare dritto allo scopo, verso l'idealità sicuro di sé, intrepido, caparbio nel suo innalzarsi all'idea (come Agamennone che non esita a sacrificare Ifigenia per un

²⁴⁶ *Ivi*, p. 669.

²⁴⁷ SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, cit., p. 26.

²⁴⁸ S. WEIL, *La rivelazione greca*, cit. p. 29.

²⁴⁹ S. KIERKEGAARD, *Stadi sul cammino della vita*, cit. p. 665.

bene superiore), ma non lo fa. “Si è detto molto riguardo al fatto che la poesia riconcilia con l'esistenza; si dovrebbe invece dire che essa incita alla rivolta contro l'esistenza; poiché nella sua stima quantitativa – e, bisognerebbe aggiungere, nel suo essere selettiva e aristocratica – la poesia è ingiusta verso gli uomini; può utilizzare solo gli eletti, ma è una ben misera riconciliazione”²⁵⁰. La sofferenza degli umili o dei personaggi collaterali, viene sempre rifiutata sul piano estetico, esso si occupa solo di sofferenze privilegiate. Mentre, dal punto di vista del religioso, “ogni sofferenza può *eo ipso* acquistare interesse, precisamente perché ognuna può acquistare un rapporto con l'idea”²⁵¹, ovvero Dio. Ma la poesia invita tutti ad immedesimarsi e perdersi nelle vicende narrate e in questo mostra una tendenza più “democratica” che lascia spazio al merito di chi pur sotto l'oppressione non privilegiata della vita, è capace di perdersi nelle grandi gesta e nelle grandi sofferenze degli eroi. La critica di Kierkegaard non è, allora, rivolta all'estetico, ma a chi, fuori dalla poesia, fa proprio il principio per cui solo la salute è amabile. Abbiamo, qui, un'interpretazione del religioso diametralmente opposta a quella nietzschiana per cui il cristianesimo si manifesta come profonda avversione alla vita, considerata immorale in se stessa. In Kierkegaard, invece, solo il religioso può riconciliare con la realtà dicendo che ogni sofferenza è degna, in quanto in relazione con Dio. È importante, dunque, ricordare ancora che il religioso non condanna la poesia, amabile per la sua vocazione alla compassione, in quanto insegna a temere il destino e di conseguenza a provare simpatia per chi soccombe sotto il suo peso. Nel religioso non c'è rifiuto per l'arte in quanto regno della menzogna. Il monito, semmai, è rivolto allo spettatore che deliberatamente ignora la malattia e la miseria, le quali, invece, esistono e fanno parte della realtà. Il religioso, inoltre, non insegna tanto a temere il destino, quanto più la colpa. Temendo i propri peccati ci si trova in rapporto con Dio. In conclusione Kierkegaard scrive: “scorgo [...] nel rapporto fra l'estetica e il religioso la sintesi che formano il comico e il tragico, quando sono messi in contatto. Così anche di fronte alla povertà scorgo il tragico nel fatto che a soffrire sia uno spirito immortale, e il comico nel fatto che si tratti di una faccenda da due lire”²⁵². L'insufficienza e parzialità del tragico trova una possibilità di riconciliazione col mondo,

²⁵⁰ *Ivi*, p. 669.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ivi*, p. 175.

nella sua ricchezza e miseria, solo nel religioso. Si fa, così, pascalianamente strada una considerazione dell'uomo capace di cogliere al contempo la sua fragilità e la sua grandezza come facce della stessa medaglia.

CONCLUSIONI

Edipo, La vita è sogno, Antigone e tutte le tragedie citate nel corso di questo lavoro, insistono, ognuna a suo modo, sulla fallibilità dell'essere umano nel momento in cui cerca di contrastare il destino, o, in termini più moderni: sulla pericolosità dell'essere umano (*deinon*) quando agisce guidato da convinzioni troppo rigide. Al contempo, le figure prese in esame, sembrano ricordarci che, nonostante la limitatezza che ci caratterizza in quanto esseri umani, è tuttavia impossibile sottrarci all'esigenza di prendere decisioni di carattere morale.

Sfogliando le pagine del *Diario* di Etty Hillesum si legge: “m'immagino che certe persone preghino con gli occhi rivolti al cielo: esse cercano Dio fuori di sé. Ce ne sono altre che chinano il capo nascondendolo fra le mani, credo che cerchino Dio dentro di sé”²⁵³. Da sempre l'uomo manifesta una certa tendenza a prestare orecchio alla “voce degli dèi”. Insicuro nel suo agire, esso manifesta l'esigenza di rivolgersi verso una guida, sia essa un dio piuttosto che un altro: l'unico Dio delle religioni monoteiste, la ragione illuminista, il sentimento romantico, le passioni. Egli si appella, in ogni caso, a “quel tanto di vita superiore di cui, dentro di noi, si è visto qua e là lo sfavillio”²⁵⁴.

Ciò che fa qui delle tragedie e dei drammi le strade maestre per accostarsi alle grandi questioni etiche e alle scissioni dell'animo umano è, probabilmente, la forte connotazione emotiva che manca ai trattati filosofici che si sono prefissati come scopo diretto ed esplicito quello di parlare di etica. Come sottolinea, tra gli altri, la Nussbaum, il fine della filosofia è la saggezza: ciò che dobbiamo continuare a perseguire è la *phronesis* e la poetica ci permette di accostarci con maggiore partecipazione alle questioni morali che ci riguardano in prima persona in quanto esseri umani.

La poesia, in senso lato, muove le corde della nostra sensibilità, estetica, etica, finanche religiosa. Le emozioni e i sentimenti, del resto, non sono che un correlato irrinunciabile dell'esistenza umana di cui, per dirla in termini evolucionisti, siamo dotati a fini valutativi. Nel ragionamento non bisogna lasciarli da parte, poiché essi esercitano un ruolo fondamentale nel processo decisionale. Si è cercato, pertanto, di illustrare e

²⁵³ E. HILLESUM, *Diario. Edizione integrale*, Milano, Adelphi, 2012, p. 153.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 111.

ripercorrere brevemente (e con molte omissioni) il percorso della cultura occidentale, dalle sue origini greche fino alla modernità romantica, nel suo approssimarsi al raggiungimento della piena coscienza, sulla scorta del cammino intrapreso da Kierkegaard attraverso i tre stadi della vita umana. Dalla totale dipendenza dal fato e dal destino dell'inclinazione estetica, passando per l'illusoria pretesa di controllo totale della posizione etica, giungendo fino alla disposizione religiosa che riconosce i limiti dell'uno e dell'altro approccio per compiere il salto oltre il razionale, senza dimenticare quella fragilità dell'essere umano che fa di lui una creatura preziosa.

Per essere ragionevoli e compiere scelte abbiamo bisogno di attribuire valore alle cose. Senza emozioni o sentimenti ciò risulterebbe impossibile. La razionalità concepita dalla logica da sola non può funzionare, pertanto coltivare la propria anima puntellandola e stimolandola attraverso la lettura di opere letterarie che mettono a tema importantissime questioni esistenziali di ordine morale è un compito che lo studioso di filosofia, di filosofia morale soprattutto, non può ignorare.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia che segue è divisa in due parti: la A comprende le opere dei filosofi e degli autori antichi, la B le opere degli studiosi.

A

HEGEL G.W.F., *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G.Hotho*, trad. it. di P. D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2000.

HEGEL G.W.F., *La fenomenologia dello spirito*, (trad. it. di Garelli G.), Torino, Einaudi, 2008.

KIERKEGAARD S., *Stadi sul cammino della vita* (trad. it. di A.M. Segala e A.G. Calabrese), Milano, Rizzoli, 1993.

KIERKEGAARD S., *La Ripetizione*, (a cura di Borso D.), Milano, BUR, 2012.

KIERKEGAARD S., *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un esperimento di ricerca frammentaria.*, (trad. it. di Liva L.), Genova, il Melangolo, 2012.

KIERKEGAARD S., *Timore e Tremore.*, (a cura di Fabro C.), Milano, BUR, 2013.

NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia*, (tradi. it. di Giametta S.), Milano, Adelphi, 2013.

SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di Cacciari M., Torino, Einaudi, 2007.

SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di Susannetti D., Roma, Carocci, 2010.

WEIL S., *La rivelazione greca*, trad. it. di Sala M.C. e Gaeta G., Milano, Adelphi,

2014.

B

ADINOLFI I., *Metamorfosi filosofiche di Antigone*, in *NotaBene III. La profondità della scena. Il teatro visitato da Kierkegaard, Kierkegaard visitato dal teatro* (a cura di Adinolfi I. e Rasmussen I.L.), Genova, il Melangolo, 2008.

ARDOVINO A., *L'Antigone di Heidegger*, in *Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di P. Montani*, Roma, Donizzelli Editore, 2001.

BERARDINELLI A.M., *Antigone e il dono di sé*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito* (a cura di Belardinelli A.M. e Greco, G.), Milano, Mondadori, 2010.

BETTINI M., *Il fratello di Antigone. Dilemmi parentali, survivals e regole del lutto*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito* (a cura di Belardinelli A.M. e Greco G.), Milano, Mondadori, 2010.

BRUZZESE L., *Dai Sette contro Tebe di Eschilo all'Antigone di Sofocle: la dualità nel mito dei Labdacidi*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito* (a cura di Belardinelli A.M. e Greco G.), Milano, Mondadori, 2010.

CACCIARI M., *La parola che uccide*, in SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. di M. Cacciari, Torino, Einaudi, 2007.

FERRARIO E., *La filosofia e il tragico. Le «Antigoni» di Paul Ricoeur e Jacques Derrida*, in *Antigone e la filosofia* (a cura di P. Montani), Roma, Donzelli Editore, 2001.

GUASTINI D., *L'Antigone di Martha Nussbaum*, in *Antigone e la filosofia* (a cura di P. Montani), Roma, Donizzelli Editore, 2001.

HILLESUM E., *Diario. Edizione integrale*, (trad. it. Di Passanti C. e Montone T.), Milano, Adelphi, 2012.

IRIGARAY L., *Amo a te. Verso una felicità nella storia*, (trad. it. di Calizzano P.), Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

LETTIERI G., *L'Antigone di Bultmann*, in *Antigone e la filosofia*, (a cura di Montani P.), Roma, Donizzelli Editore, 2001.

LUCHETTI A., *L'Antigone di Lacan*, in *Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di P. Montani*, Roma, Donzelli Editore, 2001.

MECACCI A., *L'Antigone di Hölderlin*, in *Antigone e la filosofia* (a cura di Montani P.), Roma, Donzelli Editore, 2001.

NICOLAI R., *Antigone allo specchio*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito* (a cura di Belardinelli A.M. e Greco G.), Milano, Mondadori, 2010.

NUSSBAUM M.C., *La fragilità del bene.*, trad. it. di Zanetti G., Bologna, Il Mulino, 2011.

STEINER G., *Le Antigoni.*, trad. it. di Marini N., Milano, Garzanti, 1990.

SZONDI P., *Saggio sul tragico.*, trad. it. di Garelli, G. Torino, Einaudi, 1996.

TENENBAUM K., *L'alterità inassimilabile*, in *Antigone e la filosofia* (a cura di P. Montani P.), Roma, Donizzelli Editore, 2001.

VINCI P., *L'Antigone di Hegel. Alle origini tragiche della soggettività*, in *Antigone e La Filosofia. Un seminario a cura di Pietro Montani*, Roma, Donzelli, 2001.