

IL RIFLESSO DI ANTIGONE IN «ENTEN-ELLER». LINEAMENTI DI UN'ESTETICA KIERKEGAARDIANA DEL TRAGICO

ABSTRACT

Questo articolo prende in esame le riflessioni sul tragico che Kierkegaard dispiega nella prima sezione di *Enten-Eller*, concernente l'estetica. La rielaborazione della tragedia di Sofocle costituisce, per Kierkegaard, la realizzazione delle norme estetiche proposte in questo capitolo sul tragico: il lirico moderno che si sposa all'epico greco. La nuova figura di Antigone è la risposta che Kierkegaard si sforza di fornire alla crisi della tragedia moderna, nella quale il conflitto drammatico rischia continuamente di trapassare dal campo dell'estetica a quello dell'etica, con cui il tragico è essenzialmente incompatibile. Due sono le linee interpretative, addizionalmente alla controparte espositiva del testo, a cui si dedica qui maggiore spazio: l'intersezione tra la vita personale di Kierkegaard e le scelte di sviluppo drammatico assegnate alla figura di Antigone, nonché alle altre figure della sua produzione estetica; il tentativo di concepire *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* congiuntamente ai due successivi capitoli di *Enten-Eller*, *Silhouettes* e *Il più infelice*, mediante i quali ricavarne l'anatomia e l'architettura profonde.

This paper examines Kierkegaard's reflections on tragic, as they unfold in the first section of *Either/Or*, concerning aesthetics. For Kierkegaard, his adaptation of Sophocles' tragedy realizes the aesthetic criteria which he sets down in this chapter: modern lyricism joining Greek epicism. His new arrangement of Antigone's character becomes an answer to the crisis of modern tragedy, where the core of dramatic conflict is always threatened to shift from the aesthetic to the ethical sphere, which is incompatible with the very nature of tragedy. We briefly recapitulate Kierkegaard's text, and analyze it along two main outlines: we try and find the point of intersection between Kierkegaard's biography and his dramatic adaptations of Antigone and the other female characters observed in *Either/Or*; and connecting *The Tragic in Ancient Drama Reflected in the Tragic in Modern Drama* with the two following chapters of *Either/Or*, *Silhouettes* and *The Unhappiest One*, we try to disclose its consistent, organic architectonics.

In nessun luogo, amata, mondo sarà se non dentro. La vita
Nostra trascorre in trasformazione. E sempre più si riduce
E scompare l'esterno.¹

¹ RILKE 1995, p. 87, VII, vv. 50-52: «Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser / Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer / schwindet das Außen».

1. OPERA E VITA

Le numerose figure, il più delle volte provenienti dal teatro, che si incontrano nella produzione kierkegaardiana, sono parabole drammatiche ove l'analisi filosofica e quella letteraria si fondono intimamente con una confessione mascherata di sé: in questo modo avviene che personaggio e autore siano di fatto inscindibili. Il fascino che su Kierkegaard esercita la maschera è incontestabile: l'Antigone de *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*,² l'Agnese di *Timore e tremore*,³ le tre «vestali» delle *Silhouettes*,⁴ la Cordelia del *Diario del seduttore*,⁵ infine, l'intero gioco di pseudonimi, tra editori e rilegatori.⁶ Tutte queste figure sono abiti da carnevale dietro i quali Kierkegaard «trova asilo»; eppure, provando a indossarli, rendendoli aderenti a sé, egli imprime la propria identità negli stessi «veli» di cui si riveste e in cui si nasconde:⁷ falsandosi, Kierkegaard non potrebbe rivelarsi più sinceramente. Ognuna di queste figure diviene un ricettacolo del suo pensiero e un simulacro della sua vita, senza che noi possiamo distinguere limpidamente i contorni dell'uno o dell'altra; d'altro canto, egli cercava un'idea per cui potesse vivere e morire,⁸ e se leggiamo un pensatore lirico come Kierkegaard, in cui non v'è pensiero scisso dall'esistere, non possiamo meravigliarci che di tanto in tanto si rivolga in prima persona alle sue Muse.⁹ Uno degli esiti di questa modalità d'espressione «ironico-riflessiva» emerge proprio in questa sezione di *Enten-Eller* concernente l'estetica,¹⁰ nella quale le maschere teatrali che

² KIERKEGAARD 1977¹, pp. 17-50.

³ Mi riferisco al paragrafo di *Timore e Tremore* in cui ci imbattiamo in «uno schizzo sul demoniaco», una digressione sulla leggenda popolare di *Agnese e il Tritone* [*Agnete og Havmanden*] (KIERKEGAARD 1972¹, pp. 85-89). Anche qui, come avviene per l'*Antigone* di Sofocle e gli altri casi succitati, l'analisi letteraria e filosofica è sovrapposta a un celato discorso autobiografico sulla vicenda di Kierkegaard e Regine Olsen. Questa leggenda è ricordata da Kierkegaard nella lettera a Regine del 9 dicembre 1840, che si apre con una strofa della ballata del poeta Jens Baggesen, *Agnete fra Holmegaard* (THULSTRUP 1953-54; ed. ing. ROSENMEIER 1978, p. 72). La versione danese della ballata magica [*trylleviser*], è stata raccolta per la prima volta da S. Grundtvig in *Danmarks gamle Folkeviser* (GRUNDTVIG – OLRICK 1853-1976). L'edizione dell'opera posseduta da Kierkegaard (BAGGESEN 1827-32), fu acquistata nella libreria Reitzel il 14 gennaio 1836 (cfr. NUN – SCHREIBER – STEWART 2015, nn. 1509-20).

⁴ Ovvero Marie Beaumarchais, Margherita ed Elvira: cfr. qui, nt. 15 (KIERKEGAARD 1977², p. 111).

⁵ La fanciulla abbandonata da Johannes nel *Diario del seduttore* (KIERKEGAARD 1978, pp. 41-221).

⁶ Per quanto riguarda i «rilegatori», alludo a Hilarius il Rilegatore: con le sue parole si apre la prima sezione (*Lettori benevoli!*) degli *Stadi sul cammino della vita*, in un gioco di pseudonimi particolarmente accentuato in questo testo (KIERKEGAARD 2017, pp. 57-60).

⁷ KIERKEGAARD 1978, p. 46; *ibidem*.

⁸ KIERKEGAARD 1980-83, I A 75: «... l'idea per la quale io voglio vivere e morire» (1835). Egli appunta anche nel 1837: «Ecco, l'importante nella vita: aver visto una volta qualcosa, aver sentito una cosa tanto grande, tanto magnifica che ogni altra sia un nulla al confronto e anche se si dimenticasse tutto il resto, quella non la si dimenticherebbe mai più» (ivi, II A 58).

⁹ Il 24 agosto 1849, mentre Anti-Climacus completava *La malattia per la morte*, Kierkegaard scrive: «A lei [Regine O.] e al mio povero padre sarà dedicato il complesso dei miei scritti: ai miei due maestri, la nobile saggezza di un vegliardo e l'amabile imprudenza di una donna» (ivi, x⁵ A 149).

¹⁰ STEINER 1990, p. 62. Nella storica edizione italiana per Adelphi, l'opera è divisa in cinque volumi: la sezione riguardante l'estetica (le Carte dell'anonimo A) comprende i primi tre volumi, mentre le

si stagliano sullo sfondo argomentativo sono incomplete, «per metà riempite»,¹¹ e in cui l'intento dell'autore nell'indossarle e presto riporle si mostra da sé: le opere d'arte sono e devono essere, per Kierkegaard, «carte postume», un che di interrotto, un contorno spezzato, poiché «un lavoro perfettamente compiuto non ha nulla a che fare con la personalità poetante».¹² Secondo Kierkegaard, «l'arte sta dunque nel produrre artisticamente un godimento che non diventi mai presentico, ma che abbia sempre in sé un momento del tempo passato».¹³ Esemplificativo in tal senso è il titolo del capitolo seguente l'analisi dell'eroina sofoclea, *Silhouettes*, che contiene per l'appunto ritratti «non immediatamente visibili»:¹⁴ qui non sarà più Antigone a far da protagonista, bensì altre tre giovani donne prese in prestito per un «Passatempo psicologico»: Marie Beaumarchais, Margherita ed Elvira.¹⁵ Per questa commistione ermetica di generi, di stili e di contenuti, ove l'erotico si sposa all'ideale religioso, *Enten-Eller* si può accostare al *Lucinde* di Friederich Schlegel, che Kierkegaard stesso aveva preso in esame nella sua tesi di dottorato:¹⁶ «il romanzo famoso che divenne il vangelo della Giovane Germania, il sistema per la sua *Rehabilitation des Fleisches*,¹⁷ e che per Hegel era una vergogna».¹⁸

In virtù di questa premessa, ancor prima di prendere in esame questo capitolo di *Enten-Eller* dal principio, è il caso di soffermarci sull'intersezione tra la vita di Kierkegaard e lo sviluppo drammatico assegnato ad Antigone, allo scopo di suggerire sin d'ora una chiave di lettura. Come non manca di notare anche George Steiner, la prima caratteristica che rende peculiare Antigone agli occhi di Kierkegaard, ridestando

Carte di B (o del giudice Wilhelm) e l'*Ultimatum*, ossia la sezione sull'etica e il breve discorso sul religioso, costituiscono il contenuto degli ultimi due (KIERKEGAARD 1976-89, voll. I-V).

¹¹ *halbgefüllten* – RILKE 1995, p. 71, IV, vv. 26-27: «Non voglio queste maschere per metà riempite, / meglio la marionetta. Quella è piena»; «Ich will nicht diese halbgefüllten Masken, / lieber die Puppe. Die ist voll».

¹² KIERKEGAARD 1977¹, p. 35. Cfr. anche KIERKEGAARD 1980-83, x¹ A 266: «Ora è tutto pronto con la soprascritta: “Per dopo la mia morte”. Personalmente non li posso pubblicare col mio nome».

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ KIERKEGAARD 1977², pp. 51-111; ivi, p. 60.

¹⁵ Sottotitolo del capitolo *Silhouettes* (KIERKEGAARD 1977², p. 51). Appartenenti rispettivamente al *Clavigo* e al *Faust* di Goethe e al *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte. KIERKEGAARD 1980-83, IV A 142: «Quando essa [Regine O.] ripeteva che se io avessi potuto convincerla di essere un impostore, avrebbe sopportato tutto»: un «impostore», un «seduttore», come il Tritone della ballata – assume questo ruolo nella rivisitazione kierkegaardiana (cfr. KIERKEGAARD 1972¹, p. 86) – o come Johannes del *Diario del seduttore*, ma anche come il Clavigo e il Faust delle *Silhouettes*. La serie di figure qui trattate sono tutte donne abbandonate, rovinare dall'inganno di un uomo: che anche in Marie, Margherita ed Elvira, loro che sono poste dopo Antigone, riecheggia la figura di Regine mi sembra perlomeno ragionevole – loro, i cui nomi non sono che *nomina appellativa* (cfr. qui, § «In favore di una struttura», nt. 39). Cfr. KIERKEGAARD 1980-83, x¹ A 266: «*Aut-Aut*, e specialmente il *Diario del seduttore*, l'ho scritto per “lei”, per svincolarla da me». Il *Diario del seduttore* appare una provocazione e un mascheramento, tramite cui fingersi una «canaglia» agli occhi di Regine così che, «respingendola», la rottura del fidanzamento le fosse resa più tollerabile.

¹⁶ SCHLEGEL 1799.

¹⁷ «Riabilitazione della carne».

¹⁸ KIERKEGAARD 2018, p. 289.

in lui un dolore mai sopito, è l'«immanenza devastatrice» del rapporto con suo padre.¹⁹ La stagione della vita, ossia la prima giovinezza, in cui l'Antigone de *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* viene a conoscenza del segreto di Edipo, è la stessa in cui Kierkegaard crede di scorgere ciò che il padre sta celando agli occhi di tutti.²⁰ La figura paterna, da quel momento, si sdoppia in palcoscenico e «retroscena»:²¹ sotto gli altrui sguardi, onesto e devoto padre di famiglia; nelle proprie stanze, uomo debole e reo davanti a Dio, responsabile delle disgrazie che perciò falcidiano terribilmente i suoi cari.²² La medesima duplice considerazione angustia l'Antigone kierkegaardiana nei confronti di Edipo,²³ da un lato padre onorato e amato, dall'altra colpevole di un delitto tremendo e di un matrimonio mostruoso; lo stesso destino grava su entrambe le famiglie: come la stirpe di Antigone è destinata ad estinguersi, così Kierkegaard sente che dovrà accadere per la propria.²⁴ La metamorfosi che Kierkegaard riserberà all'Antigone di Sofocle è volta a rilevare la capacità del ricordo di Edipo di riecheggiare costantemente nella vita di Antigone, divenendo motivo determinante delle sue azioni e «occasione» della sua morte.²⁵

L'altra figura biografica incastonata in questo capitolo sul tragico – sorprendentemente à clef – è Regine Olsen. Se infatti nella vicenda di Antigone la figura dell'amato è Emone, il suo contraltare nella vita di Kierkegaard è Regine, la quale fu egualmente

¹⁹ STEINER 1990, p. 73.

²⁰ FABRO 1997, p. 6: «Ma quel ch'era un vago presentimento di sofferenza nell'infanzia, divenne l'orientamento di tutta la sua vita quando nella prima giovinezza accadde il «gran terremoto, il terribile sconvolgimento che d'improvviso m'impose un nuovo principio d'interpretazione infallibile di tutti i fenomeni» cioè il sospetto che su suo padre gravasse la maledizione di Dio e per castigo divino la famiglia («la famiglia enigmatica»: 733) dovesse scomparire per sempre (505). Il padre, trasferendo nel figlio la propria malinconia, si era rivelato sotto l'incubo di una «disperazione silenziosa» (788): così che il figlio è tormentato dalla doppia impressione, della vita pia e austera del padre e del «retroscena» di cui il figlio – a causa di alcune parole sfuggite al padre – intravede l'orrore senza avere il coraggio di andare più a fondo (821)». I numeri rimandano alla numerazione progressiva adottata da C. Fabro nella II edizione del *Diario* pubblicata presso Morcelliana (KIERKEGAARD 1962-63).

²¹ Cfr. qui, nt. precedente. Kierkegaard affida spesso alla sfera teatrale il compito di descrivere l'opposizione tra interno ed esterno, palese e nascosto. Cfr. I. Basso, «*Il riflesso del tragico antico*» nel Brand di Ibsen. *Una lettura kierkegaardiana del dramma poetico*, dove i canoni estetici relativi al tragico moderno dettati da Kierkegaard in questo capitolo di *Enten-eller* sono posti in relazione all'opera ibseniana (BASSO 2008). Dal momento che si farà spesso menzione di Rilke, vale la pena notare che, se l'influenza di Kierkegaard sulle opere di Ibsen è ancora oggetto di dibattito, l'ascendente che entrambi, Ibsen e Kierkegaard, ebbero su Rilke è senza alcun dubbio di grande rilievo (cfr. qui, nt. 55 e nt. 68).

²² Molti dei fratelli di Kierkegaard, ultimo di sette, morirono prima che lui divenisse adulto (cinque su sette morirono prima che lui compisse i venticinque anni). Cfr. GARFF 2015, pp. 14-49.

²³ ... e una stessa duplicità Kierkegaard avverte nella propria vita: «Vi è in me (ed in questo consiste il lato buono e cattivo della mia natura) qualcosa d'incorporeo [...]. Certamente, nel leggero soprabito, in cui di solito mi faccio vedere, è un altro paio di maniche. Ma poi, a casa, io vivo in un mondo di spiriti» (KIERKEGAARD 1980-83, x² A 3).

²⁴ La sensazione di una maledizione gravante sulla famiglia fu probabilmente accentuata dalla morte precoce dei suoi fratelli. Cfr. GARFF 2015, pp. 47-49 («Le silenziose voci dei morti»).

²⁵ KIERKEGAARD 1977¹, p. 50.

sua promessa sposa.²⁶ Anch'ella, come Emone, fu abbandonata: tutto avvenne a causa di una «dote di dolore» che Kierkegaard scrive nel *Diario* di possedere e che gli impedisce di donarsi a Regine, sebbene l'ami riamato.²⁷ Introducendo Antigone, egli la descrive in questo modo: «Ora la mia Antigone non è affatto una fanciulla comune, e così anche la sua dote è non comune, è il suo dolore».²⁸ La stessa eredità, invero, accomuna sia l'autore sia il suo personaggio: per entrambi, corrisponde al ricordo del padre e del suo segreto;²⁹ in entrambi, conduce alla perdita della persona amata.³⁰ Risulterà forse più chiaro, ora, il motivo per cui alla questione politica e giuridica implicita nella tragedia sofoclea, Kierkegaard non dia alcuno spazio nella trattazione estetica di Antigone: da un lato, ella si rappresenta la cura del tragico, il lirico moderno che si sposa all'epico greco, affrancandolo dal comico e dal conflitto con l'etica; dall'altro, ella è un riflesso, un'emanazione della vita del suo autore e, nel dare il *la* all'analisi dell'interiorità moderna, si rispecchia il «pungolo o spina nella carne», il cui segreto Kierkegaard volle portare con sé nella tomba.³¹

È suggestivo, a questo punto, tendere l'orecchio e rivivere l'eco della quarta *Elegia Duinese*, quando in essa, sulle corde del rapporto filiale, si sente vibrare una tonalità kierkegaardiana; qui Rilke, suo avido lettore, scrive:

Non ho ragione? Tu che per causa mia un sapore / tanto amaro sentivi assaggiando il mio vivere, padre, / il primo infuso torbido del mio inquieto destino, / nel mio crescere più volte ripetevi l'assaggio / e, nel gusto del futuro estraneo / assorto, vagliavi lo sguardo mio appan-

²⁶ Regine Olsen (1822-1904), figlia del Consigliere di Giustizia, poi Consigliere di Stato Terkel O. (1784-1849) e di Regine Federica Malling (1778-1856). La restituzione dell'anello avvenne l'11 agosto 1841, a un anno dal fidanzamento (8 settembre 1840). Kierkegaard descrive retrospettivamente la loro relazione nel «Mio rapporto a lei» (KIERKEGAARD 1980-83, x³ A 149-150). Cfr. anche GARFF 2015, pp. 141-155 («Regine. In memoriam»).

²⁷ KIERKEGAARD 1980-83, IX A 70.

²⁸ KIERKEGAARD 1977¹, p. 48.

²⁹ Così recita il *Diario*: «Ma se fosse stato necessario darle una spiegazione, avrei dovuto iniziarla a cose spaventose, quali il mio rapporto a mio padre, la sua malinconia, la notte eterna che l'avvolgeva, i miei travimenti, i miei desideri ed eccessi... Essi però non sono una tale offesa agli occhi di Dio, poiché fu l'angoscia a farmi traviare: e dove potevo mai cercare un appoggio, quando io sapevo e sospettavo che l'unico uomo ch'io avevo ammirato per la sua fermezza e la sua forza, vacillava!?!...» (KIERKEGAARD 1980-83, IV A 107). Cfr. ivi, IV A 133: «Alla benedizione nuziale io debbo impegnarmi con un giuramento: dunque, non posso nasconderle nulla. Ma d'altra parte vi son certe cose ch'io non le potrò mai manifestare, non le potrò mai dire: l'intervento del divino nel matrimonio è la mia rovina». Cfr. anche ivi, x⁵ A 150: «esso [il matrimonio] aveva per me il significato (come per quei dèmoni delle fiabe) d'essere la mia salvezza dal punto di vista puramente umano». Personalmente, parlando di «quei dèmoni delle fiabe», ritengo che qui Kierkegaard si riferisca primariamente alla leggenda di *Agnese e il Tritone* (cfr. qui, nt. 3): il particolare sviluppo che di questa fornisce in *Timore e tremore* ci invita a considerare anche queste pagine un'ulteriore prova dello specchio autobiografico, più o meno occulto a seconda dei casi, che non bisogna peritarsi di cercare anche al di là dei confini di *Enten-Eller*.

³⁰ La rottura del fidanzamento con Regine, e quindi l'impossibilità di costruire con lei una famiglia, potrebbe spiegare per quale motivo Kierkegaard abbia dato un così esiguo spazio alla questione della trasmissione filiale della maledizione nell'eventuale prole di Antigone ed Emone, qualora ella non avesse scelto la morte.

³¹ KIERKEGAARD 1980-83, II A 396; cfr. ivi, IV A 85.

nato, / padre tu, che dopo la tua morte spesso / nella mia speranza, più addentro, hai timore,
/ e rinunci all'animo impassibile come l'hanno i morti / e a impassibili regni per quel po' di
destino che m'è dato, / non ho ragione?³²

2. IN FAVORE DI UNA STRUTTURA

In questo mirabile «secrétaire» che è *Enten-Eller*,³³ si nasconde anche il nostro *Riflesso del tragico antico nel tragico moderno*. Assieme al presente «Saggio di ricerca frammentaria sul tragico», le *Silhouettes* e *Il più infelice* formano un trittico unitario:³⁴ tre letture pubbliche concepite in occasione dell'anniversario di fondazione di questa «Società» di συμπαρανεκρώμενοι.³⁵ Il capitolo in cui compare Antigone è un'ouverture in medias res di questo convegno di «compagni nella morte», in cui l'«allocuzione» che ci ragguaglia sulla natura sia di tale «Associazione» sia del motivo della sua riunione, è infatti posposta e «improvvisata» nel capitolo successivo.³⁶ Dinanzi agli occhi della singolare assemblea notturna – non priva di suggestioni romantiche –³⁷

³² RILKE 1995, p. 73, IV, vv. 37-47: «Hab ich nicht recht? Du, der um mich so bitter / das Leben schmeckte, meines kostend, Vater, / den ersten trüben Aufguß meines Müssens, / da ich heranwuchs, immer wieder kostend / und, mit dem Nachgeschmack so fremder Zukunft / beschäftigt, prüfest mein beschlagnes Aufschau'n, / der du, mein Vater, seit du tot bist, oft / in meiner Hoffnung, innen in mir, Angst hast, / und Gleichmut, wie ihn Tote haben, Reiche / von Gleichmut, aufgiebst für mein bißchen Schicksal, / hab ich nicht recht?». Rilke aveva letto con attenzione Kierkegaard, probabilmente perfino in lingua originale (cfr. JESI 2014, p. XII).

³³ KIERKEGAARD 1976, p. 56 e *passim*: il secrétaire al cui interno Victor Eremita, pseudonimo editore di *Enten-Eller*, rinviene le carte dell'anonimo esteta e del magistrato Wilhelm, A e B.

³⁴ «Un saggio di ricerca frammentaria» è il sottotitolo de *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* (KIERKEGAARD 1977¹, p. 17); KIERKEGAARD 1977³, pp. 113-129.

³⁵ KIERKEGAARD 1977², p. 53; KIERKEGAARD 1977¹, p. 17 e *passim*. Συμπαρανεκρώμενοι: in greco nell'originale («conmorenti», trad. it. lett. di A. Cortese; io tradurrò «compagni nella morte»). La parola è un neologismo di Kierkegaard. La fonte primaria per la sua costruzione è innanzitutto Luciano, che usa ὁμόνεκρος, in *Dialoghi dei morti*, II, 1; la traduzione in tedesco utilizzata da Kierkegaard è LUCIAN 1769-73 (cfr. NUN – SCHREIBER – STEWART 2015, nn. 1135-1138): il termine è qui tradotto con «so todt, wie ihr selbst» («egli è morto proprio come voi»: ivi, vol. II, p. 358). Un'altra possibile fonte secondo J. B. Jansen e N. Thulstrup è Plutarco, che chiama συναποθανούμενοι («compagni di morte») i membri della *societas* costituita da Antonio e Cleopatra prima del comune suicidio (Plutarco, *Vita Antonii*, xxviii, 71, 4). In una bozza di *Enten-Eller* contenuta tra le sue carte Kierkegaard appunta anche l'alternativa πεισιθάνατοι («coloro che si persuadono a morire»), rimandando all'epiteto che ebbe il cirenaico Egesia, poiché parlava in modo così eccellente della miseria della vita» (KIERKEGAARD 1980-83, IV A 225; per la fonte, cfr. TENNEMANN 1798-1819, vol. II, p. 106; ivi, Diogene Laerzio, 2, 86; cfr. NUN – SCHREIBER – STEWART 2015, nn. 816).

³⁶ Mi riferisco all'«Allocuzione improvvisata» contenuta nelle *Silhouettes* (KIERKEGAARD 1977², pp. 53-55).

³⁷ Cfr. STEINER 1990, p. 63: «Fratere congreghe nella notte, fratellanze del sepolcrale e del macabro, sono un luogo comune nella letteratura e nelle vite dei romantici. L'estetica del frammentario, dell'aporistico, è un motivo ricorrente nella retorica romantica da Coleridge e Novalis fino a Nietzsche». Il *Diario* testimonia una forte attenzione per l'epoca che credeva nell'«idea di un grande albero che saliva fino al cielo», anziché «distendere davanti agli occhi una cosa dopo l'altra», come è proprio dell'epoca intellettualistica (marzo 1836, KIERKEGAARD 1980-83, I A 139). Cfr. anche ivi, I A 130: «Anzitutto de-

si svolge un teatro tragico in tre atti: Antigone, su lei per prima si apre il sipario con un'analisi della tragedia; seguono i ritratti di Marie, Elvira e Margherita, imprigionate nel loro «interrogatorio infinito»;³⁸ cadono infine sull'uomo più infelice le ultime note, all'apice della tensione. Queste figure poetiche sono *nomina appellativa*,³⁹ esempi letterari attraversati dal medesimo *fil rouge* che intervengono di concerto a illustrare, ciascuno a proprio modo: l'interiorità nelle sue modalità di rapportarsi a se stessa nel dolore, per la cui analisi la sofferenza funge da lente focale che ne illumina i tratti, i movimenti e le contraddizioni. È imprescindibile tenere presente questa visione d'insieme, a mio parere, e pensare questi tre capitoli in stretta congiunzione, prima di tentare un'ermeneutica del *Riflesso del tragico antico nel tragico moderno*.⁴⁰ Il carattere «riflessivo» della pena emerge con toni e sfumature gradualmente più marcati mano a mano che si avvicinano i personaggi e si susseguono i relativi capitoli:⁴¹ la componente rappresentativa, nell'io che soffre, prende sempre più spazio, finché cessa persino il bisogno di un oggetto, di un'esteriorità che causi le doglie di fronte alle quali l'io sia costretto a piegarsi. Ciascuna di queste figure pone, con intensità di volta in volta maggiore, «il contenuto della propria vita, la pienezza della sua coscienza, [...] in qualche modo fuori da sé», dove crede di trovare «la sua vera e propria essenza».⁴²

vo protestare contro questo voler rinchiudere il Romanticismo in un concetto, poiché proprio questa è l'essenza del Romanticismo: straripare da tutti gli argini». Sul rapporto di Kierkegaard con il romanticismo di Schlegel, Tieck e Solger, cfr. McDONALD 2013; FENGER 2003.

³⁸ KIERKEGAARD 1977², p. 79.

³⁹ Ivi, pp. 64-5: «Infatti, benché li indichi con determinati nomi poetici, non se ne deve per nulla dedurre che sono solo queste figure poetiche a comparirvi dinanzi, ma i nomi van presi per *nomina appellativa*, e dunque da parte mia non ci sarà nessun impedimento se qualcuno di voi si sentisse tentato a chiamare i vari ritratti con un altro nome, un nome più caro, ovvero un nome che forse gli risultasse più naturale».

⁴⁰ Lo studio di Stephen Dunning, *Kierkegaard's Dialectic of Inwardness: A Structural Analysis of the Theory of Stages*, mette in luce sistematicamente le possibilità di interpretare l'estetica di *Enten-Eller* secondo l'hegeliana dialettica triadica. Nel presente caso, Antigone raffigurerebbe il primo momento in cui la soggettività accetta passivamente la pena «celando l'angoscia riflessa sotto una calma esteriore» (ivi, p. 41: «Conceals thoughtful anxiety beneath an outer calm», trad. mia); le tre giovani donne delle *Silhouettes* costituirebbero il momento attivo, in cui si tenta di domare la pena, malgrado vani siano i loro sforzi; *Il più infelice* determinerebbe infine la sintesi dei due momenti precedenti, in cui l'io accoglie passivamente la pena per poi viverla in prima persona, facendone il proprio e unico mondo. Condivido con Dunning la tesi dell'unitarietà dei tre capitoli, e specialmente, ritengo corretto identificare nel concetto di interiorità il principio esplicativo fondante l'omogeneità di questi tre capitoli. Ciò malgrado, il nerbo hegeliano di quest'analisi è da ritenersi, secondo la mia opinione, uno strumento ermeneuticamente improprio per un'analisi di Kierkegaard: mi accosto all'interpretazione di Taylor, nel dire che in Kierkegaard non c'è triade unificante, ma binomio irriducibile. Questo tritico estetico rappresenta un processo di acuitamento della tensione contraddittoria, dell'*enten-eller* tra interno ed esterno, uomo e ambiente: non innerverei la trattazione di Kierkegaard di principi e strutture che non le appartengono, se non in qualità di bersagli critici. Credo, d'altronde, che cada nel medesimo errore anche George Connell, nel suo *To Be One Thing: Personal Unity in Kierkegaard's Thought*. Cfr. DUNNING 1985; TAYLOR 1975; CONNELL 1985. Per un'analisi dei rapporti tra Kierkegaard e Hegel, cfr. più avanti, § «Kierkegaard e Hegel».

⁴¹ *Reflekterede* – KIERKEGAARD 1977², p. 56.

⁴² KIERKEGAARD 1977³, p. 119.

Antigone si chiude nel suo segreto, che è il passato del padre, e muore per il suo ricordo; tuttavia, Antigone non trasfigura l'immagine del padre, non la pone in questione – al contrario, ella si sacrifica per la sua salvezza, per la sua integrità. Le fanciulle delle *Silhouettes*, tradite dall'inganno di un uomo, rappresentano un grado più profondo di tormento. Com'è particolarmente marcato in questo capitolo, la coscienza è il luogo in cui la riflessione allestisce il proprio tribunale: qui l'io sottopone se stesso a un interrogatorio interminabile, dove rievoca, reinterpreta e modifica i propri ricordi e le proprie aspettative. Il processo a sé è perennemente parziale, interrotto e ripreso: la condanna e l'assoluzione si alternano, mai definitive. Per l'amato tutte e tre le fanciulle sono maturate e hanno perso l'innocenza, ma dacché ciò che sono diventate trova la sua causa e il suo scopo in colui che è fuggito, che ha mentito – e che tutt'ora esse amano – la loro identità, originatasi nella menzogna, è perduta, e continuamente assegnano all'amato ora il ruolo di carnefice ora quello di salvatore. Ne *Il più infelice* – dietro al cui ritratto sembra celarsi la figura dell'Esteta stesso –⁴³ si giunge all'apice del conflitto interiore: a conclusione di una densissima analisi della felicità nel suo rapporto col tempo, si delinea la condizione di una sofferenza incurabile, la cui somatologia ci rimanda al destino di Johannes il seduttore, per il quale né la speranza nel futuro, né il conforto del passato, possono impedire la sterilità della sua vita presente.

3. L'INVERSIONE MODERNA TRA ESTETICA ED ETICA

I gradi che scandiscono questa immersione psicologica nella soggettività riflessa moderna cominciano con Antigone e la riflessione sul tragico: e quale occasione migliore per disporre i suoi prolegomeni, che nell'atto di trasfigurare una tragedia antica in una tragedia moderna? Dal momento in cui nell'animo di Antigone prende spazio la riflessione, ella apre definitivamente questa sezione all'analisi dell'io moderno. La possibilità di questa «incorporazione» si legittima in virtù della comune radice che innerva tragico antico e tragico moderno:⁴⁴ la «parola “tragico”» non è «l'irrelevante segno di parentesi su un vuoto nulla» –⁴⁵ al contrario, tragedia antica e tragedia moderna devono essere concepite come diverse espressioni storiche di un medesimo oggetto.⁴⁶ Ciò che è mutato, dunque, non è la forma artistica in se stessa, come dimostra la validità tutt'ora indiscussa delle norme della *Poetica*,⁴⁷ o la reazione emotiva ad essa corrispondente – ossia il pianto – ma il pubblico esterno all'opera e, di conseguenza, il personaggio drammatico al suo interno. L'antichità greca, per Kierkegaard, non è abbastanza riflessa in se stessa per opporre nettamente il concetto di azione a quello

⁴³ Cfr. HARE 1995, p. 98: «The irony is that the aesthetic life itself is in this sort of situation [...] the Aesthete is himself in the position of The Unhappiest One, with his hope and his recollection destroying each other's chances of giving him peace».

⁴⁴ KIERKEGAARD 1977¹, p. 21.

⁴⁵ Ivi, p. 19.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*: «Ogni processo storico giace sempre entro la dimensione del concetto».

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 20.

di passione:⁴⁸ fato, famiglia e stato sono «determinazioni sostanziali» che avvolgono tanto l'uomo greco quanto la sua rappresentazione sulla scena,⁴⁹ partecipando del suo agire mai univocamente individuale. Nella tragedia antica «anche l'azione ha in sé un momento epico, è tanto accadimento quanto azione»;⁵⁰ nel dramma moderno, all'opposto, essendo questo la rappresentazione di una soggettività riflessa, «l'eroe sta e cade completamente sui suoi propri atti».⁵¹ Egli è solo: conchiuso in sé e nell'universo del proprio io, agisce. In questo modo, secondo Kierkegaard, non più l'azione (πράξις), ma la situazione (μύθος) e il carattere (ἦθος) svolgono il ruolo predominante nella tragedia moderna.⁵² Rilke, a riguardo, in margine al manoscritto dei *Quaderni di Malte*, appunta:

Siamo dunque sinceri, noi non abbiamo alcun teatro, così come non abbiamo un Dio: per averli occorre essere comunità.⁵³ Ciascuno ha le sue particolari idee e le sue paure e ne mostra agli altri quel tanto che gli è utile e gli si confà. Continuiamo ad assottigliare il nostro capire, affinché possa bastare, invece di chiedere urlando la muraglia di una miseria comune,⁵⁴ dietro la quale l'incomprensibile abbia il tempo di raccogliersi e accrescersi.⁵⁵

Presso i greci, l'equivocità del concetto di azione, il quale contiene sempre «una certa punta di passione»,⁵⁶ si riverbera altresì per Kierkegaard nel pensiero della colpa. La colpa tragica greca (ἁμαρτία)⁵⁷ è quella che Kierkegaard chiama una «colpa originale»,⁵⁸ l'unica che secondo l'autore sia propriamente tragica, e quindi la sola a dover

⁴⁸ Qui nel senso letterale di «patire» (da πάσχω, «patire», «subire», «soffrire»). Kierkegaard usa il danese «lide» nel senso di «patire» (in quanto forma verbale) e «Liden», ovvero «passione», opposto a «Gjerning», «atto» (e.g., ivi, p. 23).

⁴⁹ Ivi, p. 24 e *passim*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Nella tragedia greca, non è tanto il carattere (ἦθος) a fondare le azioni, quanto l'azione (πράξις) a dar luogo ai caratteri: «senza azione non sussiste tragedia, ma può sussistere senza caratteri» (ARISTOTELE 1974, p. 23, 1450a, 24-5). Secondo Aristotele, gli oggetti della tragedia sono il carattere (ἦθος), il pensiero (δύναμις) e il racconto o situazione (μύθος): insieme, questi elementi costituiscono le fonti dell'azione tragica (πράξις). L'opera si rivolge qui ad azioni, non a caratteri, e la mimesi dell'azione è, invero, il fine (τέλος) della tragedia come l'azione è il fine della vita stessa dell'uomo (*ibidem*, 1450a, 16 e ss.).

⁵³ *Gemeinsamkeit* – da intendersi più nel senso di «comunanza», solidarietà esistenziale.

⁵⁴ *gemeinsamen* – «collettiva», di tutti.

⁵⁵ RILKE 2014, p. 189. Ricordo qui che Rilke ammirò fino all'adorazione le opere di H. Ibsen: anche nel *Malte* gli dedica pagine di fervente elogio («Avevo dinanzi i tuoi libri, o caparbio...»: ivi, pp. 62-65).

⁵⁶ KIERKEGAARD 1977¹, p. 23. Nell'orig.: «Tilsætning af Liden» (lett. «una passione addizionale»).

⁵⁷ ARISTOTELE 1974, p. 43, 1453a, 10, 16. Il termine corrisponde al danese «Skyld», ovvero «colpa»; è posto successivamente in connessione a «Synd», «peccato», benché quest'ultimo sia da porre a lato ora, in quanto esula dalla trattazione estetica.

⁵⁸ KIERKEGAARD 1977¹, p. 32 e *passim*. Nell'orig.: «Arveskyld»; cfr. *ibidem*, «Arvesynd», «peccato originale». Per Kierkegaard questo genere di colpa ereditaria è appannaggio unicamente della civiltà greca: lo stesso Dio dell'ebraismo, malgrado le sue terribili maledizioni si ripercuotano per intere generazioni, appartiene ad un popolo «troppo eticamente evoluto»: i suoi castighi, per quanto duri, sono giusti. «Non così tra i greci; la collera degli dei non ha alcun carattere etico, ma equivocità este-

interessare l'estetica. L'*ἄμαρτία* si configura come una colpa oggettiva in cui non è coinvolto soltanto l'individuo, ma l'intera collettività che costituisce il suo ambiente primigenio, ovvero la stirpe: una colpa che al contempo non è colpa, che ammette in sé l'elemento dell'innocenza. Così, nel mito, le colpe di Edipo ricadono sui suoi figli, conducendo Eteocle e Polinice a procurarsi la morte combattendo l'uno contro l'altro, nonché Antigone al suicidio.

La nostra epoca si sforza di far sì che tutto quel che è fatalità si transustanzi in individualità e soggettività. Non si vuol saper nulla e dire nulla del passato dell'eroe, gli si rovescia tutta la sua vita sulle sue spalle quale il risultato dei suoi propri atti, lo si rende responsabile di tutto; ma in tal modo si trasforma la sua colpa estetica in colpa etica.⁵⁹

Il tentativo di Kierkegaard sarà, nelle pagine seguenti, quello di interpolare la sostanzialità epica antica all'interno di un carattere moderno a cui l'elemento lirico è così connaturato, dando luogo a una diversa forma di colpa tragica, che mantiene i caratteri della colpa greca, in quanto sovraindividuale, ma che viene vissuta soggettivamente secondo le modalità di un individuo moderno – e questo, in ultima istanza, è «il vero tragico».⁶⁰ Facendo rispecchiare l'animo greco in un'anima moderna, Kierkegaard suggerisce una cura per l'estetica della tragedia a lui coeva, benché «il suo manifestarsi resterà senza conseguenza, tanto più che l'epoca tutta inclina al comico»:⁶¹ un'accentuazione della componente lirica senza che questa si appoggi a una forte presenza dell'epico, conduce alla morte del tragico. La colpa tragica dimora nello spazio ambiguo tra la colpa assoluta e l'innocenza assoluta: l'una e l'altra, prese singolarmente, non destano l'interesse tragico e non appartengono all'estetica, ma all'etica, ossia alla valutazione delle azioni giuste o ingiuste; l'una e l'altra, unite, costituiscono una «determinazione metafisica», che si manifesta nella figura di Cristo.⁶² Dal fraintendimento delle categorie di estetica ed etica, sorge la confusione dell'epoca moderna: «ci si vuol edificare in teatro ed eccitare esteticamente in chiesa, ci si vuol convertire con i romanzi e trar godimento dagli scritti edificanti, si vuole la filosofia sul pulpito e il prete sulla cattedra...».⁶³

tica» (ivi, p. 33).

⁵⁹ Ivi, p. 25. «Se si volesse rappresentare un individuo su cui infelici circostanze dell'infanzia hanno influito con impressioni tanto conturbanti da provocarne la rovina, la cosa non andrebbe affatto a genio all'epoca attuale»: «se l'individuo si perde, la cosa non è tragica, ma è male» (ivi, p. 26; cfr. anche ivi, pp. 27-28).

⁶⁰ Ivi, p. 21.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 32. In questo luogo, la medesima dialettica si esprime, attraverso la vita di Cristo, nel concetto di azione come unità tra «assoluto agire» e «assoluto patire», pertinente ciò nonostante al campo del religioso (*ibidem*).

⁶³ Ivi, p. 31. Se fosse possibile approfondire la teoria estetica di Kierkegaard, il mio discorso verterebbe ora sull'analisi della «categoria dell'interessante», che interpreta un ruolo di primaria importanza in Kierkegaard (KIERKEGAARD 1972¹, p. 79). «L'interessante è del resto una categoria limite, un *confinium* fra l'estetica e l'etica» (*ibidem*): è inevitabile che qui l'argomentazione acuisca la propria complessità, e andrebbe adeguatamente districata. Mi limito qui a dare qualche indicazione a riguardo.

4. L'ADULTO E IL FANCIULLO

Le due reazioni emotive che si producono negli spettatori durante la messa in scena di una tragedia sono, per Aristotele, ἔλεος καὶ φόβος, compassione e timore.⁶⁴ Kierkegaard si interessa unicamente della prima, poiché la compassione è a suo avviso «il corrispettivo [stato d'animo] alla colpa tragica, e perciò, anche, ha in sé la stessa dialettica di tale concetto»:⁶⁵ il che vuol dire, quindi, che a diverse forme di colpa tragica corrisponde una differente declinazione della natura simpatetica di questo sentimento. Kierkegaard scinde la compassione in «pena» (*Sorg*) e «dolore» (*Smerte*).⁶⁶ Nella tragedia greca, minore è il dolore e maggiore la pena; nella tragedia moderna, viceversa, prevale il dolore sulla pena. «Quel che si deve costantemente ricordare infatti è che la questione non sta in me, ma nella tragedia, e che io, per ben capire la profonda pena della tragedia greca, devo immedesimarmi nella coscienza greca».⁶⁷ La metafora dell'adulto e del fanciullo illustra efficacemente il ruolo di questi due concetti cardine nell'evoluzione del tragico come nel processo di formazione dell'interiorità moderna.

Dal punto di vista psicologico è molto interessante osservare un fanciullo quando vede un anziano patire. Il fanciullo non è abbastanza dotato di riflessione per provare dolore, eppure la sua pena è infinitamente profonda. Non è abbastanza dotato di riflessione per avere una rappresentazione di peccato e delitto; quando vede quell'anziano patire, non gli capita di pensarci, eppure, se la ragione della sofferenza gli resta nascosta, ce n'è un vago presentimento nella sua pena. Così, ma in perfetta e profonda armonia, è la pena greca, ed è per questo che essa è ad un tempo tanto dolce e tanto profonda. Quando invece un anziano vede un giovinetto, un fanciullo patire, più grande è il dolore, minore è la pena. Tanto più fa la sua comparsa la rappresentazione della colpa, tanto più grande è il dolore, tanto minore è la profondità della pena.⁶⁸

La categoria estetica dell'interessante fu sviluppata da Friedrich Schlegel in *Ueber das Studium der griechischen Poesie* (1795-97, cfr. SCHLEGEL 1822-25, vol. V, pp. 7-218, 1823); come attesta il catalogo d'asta della sua biblioteca personale, Kierkegaard possedeva le opere complete di Schlegel (NUN – SCHREIBER – STEWART 2015, nn. 1816-1825). In Danimarca fu introdotta nel dibattito culturale da J. L. Heiberg, che in una discussione sulla tragedia greca in occasione della sua recensione del dramma *Dina* di A. Oehlenschläger del 15 novembre 1842 in «Intelligensbladet» (HEIBERG 1842-44, nr. 16 e 17, pp. 73-120) scrisse che «la tragedia antica non aveva una parola per indicare l'«interessante», che è un concetto moderno per il quale le lingue antiche non hanno corrispettivi simili. Questo denota quanto vi è di grande, di colossale, nella tragedia antica e allo stesso tempo il suo limite; da ciò segue che così come quel tipo di poetare esige caratterizzazioni dei personaggi, esso consente assai poco l'evoluzione dei personaggi: in essi in fondo non v'è nulla da sviluppare, per così dire, proprio come accade in una statua di marmo. Ogni cosa fin dall'inizio è plasticamente determinata in ogni tratto, sì, è addirittura perfetta» (trad. it. di I. Basso).

⁶⁴ ARISTOTELE 1974, p. 35, 1452a, 2.

⁶⁵ KIERKEGAARD 1977¹, p. 29.

⁶⁶ *Ibidem*, e *passim*. Il termine «*Sorg*» indica in danese anche il «lutto»; al tempo stesso, è da notare come «*sørgespil*» in danese significhi «opera tragica».

⁶⁷ Ivi, p. 30.

⁶⁸ Ivi, p. 29. L'immagine dell'infanzia in rapporto alla maturità dello spirito ricorre più volte nell'opera di Kierkegaard. Se qui è colta da un punto di vista estetico nella trattazione del tragico, altrove ritorna ad appannaggio di quello religioso, laddove l'opposizione che viene messa in luce è tra «uomo naturale» e uomo cristiano nella percezione dell'angoscia del primo e della disperazione o «malattia per la morte» del secondo. La concezione kierkegaardiana del «tremendo» (KIERKEGAARD 1999², p.

La pena, propria del tragico greco e del fanciullo, «è essenzialmente la pietà»,⁶⁹ ovvero la compassione in senso oggettivo, così come il dolore moderno dell'adulto è la compassione in quello soggettivo; il principio simpatetico, secondo questa determinazione, si rivolge qui all'individuo, là alla stirpe. Il dolore dell'individuo moderno, di cui nessuno partecipa le colpe come i patimenti, è segreto, laconico, finanche compiaciuto della radicalità del proprio geloso isolamento; la pena greca è collettiva, esteriorizzata e accettata, essa trova spazio nel mondo comune, di tutti. Questa è – anche linguisticamente – una sofferenza «propria», che si appoggia a una verità fattuale, da cui è regolata e ritualizzata; il dolore, all'opposto, è peculiarmente «improprio», sproporzionato a una realtà a cui s'è disavvezzato per abitare solo in se stesso, con la sua.⁷⁰ Perfino nel *Filottete*, la «tragedia passionale» in cui Kierkegaard rileva, pur appartenendo all'antichità, un «passaggio dalla pena al dolore»,⁷¹ è tipicamente greco che Filottete si dolga che nessuno sia a conoscenza della sua sofferenza, laddove il dolore puramente riflesso «sempre desidera d'esser solo», e «nella solitudine di questo dolore cerca sempre un nuovo dolore».⁷²

La difficoltà che si ha nella modernità quando si mette in scena una tragedia, è che l'individuo moderno, perduta ogni determinazione sostanziale, s'è fatto suo proprio creatore, e la sua colpa è dunque peccato, il suo dolore pentimento; ma così viene eliminato il tragico. [...] In altri termini: lo spettatore ha perduto la compassione.⁷³

L'eroe della tragedia moderna diventa così «un perverso», e non più la compassione si fa oggetto della tragedia, ma «il male» e il peccato, e né il primo né il secondo interessano l'estetica.⁷⁴ Entrambi gli elementi in cui si è scomposto il sentimento del-

10), la disperazione, che il bambino a differenza dell'adulto non comprende – ossia non ne conosce il nome, non lo riconosce ancora – riecheggia probabilmente anche in Rilke, all'interno del suo capolavoro *I quaderni di Malte Laurids Brigge*; più precisamente, nel brano in cui Malte ricorda il primo destarsi nel proprio alter ego infantile della «Grande Cosa» (RILKE 2014, p. 46), la stessa che ora gli si ripresenta dinanzi: da bambino fu un «profondo orrore» (*ibidem*), ma senza nome; adesso, da adulto, lo sa e «rabbrivisce» (KIERKEGAARD 1999², p. 10). Sul «tremendo» in Kierkegaard, cfr. anche JESI 1972, p. 72 e ss. Riguardo invece alla tematica del divenire adulto, la questione del «vero crescere» (in ted. *wachsen, erwachsen*, talvolta *zunehmen*) del bambino, in contrapposizione ad una crescita inadeguata, solo apparente o coatta dell'adulto (in tedesco *Erwachsene*, lett. «il cresciuto»), cfr. RILKE 2014, p. 158. È da ricordare che Malte nasce – come lo stesso Kierkegaard – in una famiglia pietista danese: temi pietistici ricorrono più volte nel romanzo (e.g., la ripartizione delle cose in buone, cattive e «indifferenti», cfr. *ivi*, p. 77; il compleanno come occasione di periodica rinascita spirituale, cfr. *ivi*, p. 115). La descrizione del rigore e dell'austerità della vita familiare è trattata da Rilke in un senso non univoco, così come accade di fare a Kierkegaard raccontando la propria infanzia e la severità della propria fede: il pietismo è «al tempo stesso accolto e negato, o addirittura parodiato da Rilke» (*ivi*, p. 115 nt. 2 di F. Jesi).

⁶⁹ KIERKEGAARD 1977¹, p. 44.

⁷⁰ KIERKEGAARD 1977¹, p. 43.

⁷¹ *Ivi*, p. 33.

⁷² *Ivi*, p. 34.

⁷³ *Ivi*, p. 31.

⁷⁴ *Ivi*, p. 25.

la compassione sono, se correttamente intesi e posti in relazione, ugualmente adatti alla tragedia, poiché la compassione è lo stato d'animo del tragico.⁷⁵ Ciò che risulta necessario è che la sofferenza tragica rimanga sempre, nella situazione in cui è posta sulla scena e secondo i motivi per cui nasce, ancella dell'estetica, e mai si ordini a una finalità edificante come sottoposta all'etica o alla religione. Lo iato discriminante tra pena e dolore risiede nella rappresentazione della sofferenza: maggiore è l'innocenza – e «l'innocenza è ignoranza» –⁷⁶ maggiore è la profondità, quindi la pena; se invece emerge la componente rappresentativa e, con essa, l'interiorizzazione della sofferenza, ecco che si ha il dolore. Il sentimento della pena si lega a colpe non interamente comprensibili dal singolo, ma anzi di natura parzialmente ignota, oscura; il dolore, all'opposto, è totalmente trasparente a se stesso, così come le colpe e la propria responsabilità verso di esse. La trasparenza, nel senso di univocità e chiarezza nell'espressione e nel pensiero, è per Kierkegaard connotato dell'etica, ragion per cui il puro dolore moderno è una sofferenza etica, non estetica;⁷⁷ diversamente, per Kierkegaard sono l'ambiguità, il silenzio e il segreto ad essere i veri caratteri estetici.⁷⁸ Questi due termini, pena e dolore, vanno posti in relazione allo stesso modo che innocenza e colpa, giacché l'equivoco deve essere costantemente mantenuto nell'estetica, nulla deve essere totalmente trasparente nell'idea.

La vera pena tragica esige dunque un momento di colpa, il vero dolore tragico un momento d'innocenza; la vera pena tragica esige un momento di trasparenza, il vero dolore tragico un momento d'oscurità. Questa, a mio avviso, la miglior maniera possibile di delineare la dialettica in cui le determinazioni di pena e dolore vicendevolmente si toccano, cosiccome anche la dialettica che sta nel concetto di colpa tragica.⁷⁹

5. KIERKEGAARD E HEGEL

Nel ripercorrere queste considerazioni sul tragico, e apprestandosi alla trattazione di Antigone, si è spinti a interrogarsi circa l'influsso del pensiero di Hegel sulla riflessione kierkegaardiana. Quanto dell'opera di Hegel, dunque, Kierkegaard aveva in mente? E quale Hegel conobbe, l'originale o qualche sua adulterazione provinciale? Uno degli autori di riferimento rimane Niels Thulstrup: i problemi relativi alla conoscenza,

⁷⁵ Ivi, p. 31.

⁷⁶ KIERKEGAARD 1972², p. 129. Sebbene in quest'altro testo (*Il concetto dell'angoscia*) Kierkegaard faccia riferimento principalmente alla situazione dell'uomo prima del peccato originale, l'innocenza – allo stesso modo che l'angoscia (cfr. qui, nt. 102) – appartiene a «tutte le nazioni che hanno serbato il carattere infantile» (KIERKEGAARD 1972², p. 130). È quindi da intendersi qui come l'innocenza greca, ossia del soggetto non cristiano, non moderno.

⁷⁷ A riguardo, Kierkegaard fa l'esempio del «pentimento» come il «dolore più acerbo», che tuttavia concerne l'etica e non l'estetica (cfr. KIERKEGAARD 1977¹, p. 30).

⁷⁸ Il tema dell'incomunicabilità è espresso in tutta la sua tragicità in *Timore e tremore*. La vita di Abramo è la vita dell'eletto: egli è distante, «non può parlare» (KIERKEGAARD 1972¹, p. 95). Su questo argomento, cfr. SILVESTRI 2001.

⁷⁹ Ivi, p. 34.

diretta o meno, dell'opera di Hegel giacciono senza soluzione.⁸⁰ È fuor di dubbio che qualche significativa eco gli giunse dal circolo dei sostenitori e dei critici di Hegel a Copenaghen (lo stesso con cui entrò in contatto anche Andersen): Heiberg, Martensen, Sibbern e il suo caro Poul Møller furono sempre i convitati abituali al suo simposio;⁸¹ Heiberg e Martensen recitarono persino da protagonisti ne *La contesa tra il vecchio e il nuovo negozio di sapone*.⁸² In ogni caso, nonostante le incertezze, per Thulstrup è indiscutibile che Kierkegaard abbia seriamente affrontato la figura di Hegel, gradualmente chiarendo i suoi rapporti sia con Hegel sia con i suoi epigoni danesi – anzi, rispettando più il primo che i suoi stessi compatrioti.⁸³ Lo studio di Hegel e i riferimenti al suo sistema sono presenti soprattutto nella fase giovanile del pensiero di Kierkegaard, dove si trovano affastellati appunti, note e ragionamenti che documentano il suo primo incontro con la speculazione idealistica.⁸⁴ Per quanto concerne, invece, l'utilizzo da parte di Kierkegaard della terminologia hegeliana nella trattazione dell'*Antigone*, si può certamente dire che Kierkegaard «declina i suoi prestiti in modo radicalmente personale».⁸⁵ Che avesse letto la *Fenomenologia dello spirito*, dove Hegel si occupa più

⁸⁰ Cfr. THULSTRUP 1980. In un rapporto dialogico-critico con questo testo di Thulstrup si pone l'indagine di Jon Stewart in STEWART 2003. Altri contributi che appartengono ormai alla storia della critica kierkegaardiana: WAHL 1938; BENSE 1948; ANZ 1956.

⁸¹ Poul Martin Møller (1794-1838), amico e maestro di Kierkegaard, saggista e poeta, fu professore di filosofia morale all'Università di Copenaghen dal 1828 al 1836, quando abbandonò l'insegnamento per malattia. Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), critico letterario, drammaturgo, scrittore, a capo dell'ambiente letterario danese. Hans Lassen Martensen (1808-84), professore di teologia speculativa e, in seguito, primate della Chiesa danese nel 1855. Frederik Christian Sibbern (1785-1872), come Møller, fu maestro e intimo amico di Kierkegaard, scrisse svariate opere a tema etico e metafisico, finché divenne decano della facoltà di filosofia di Copenaghen.

⁸² L'opera, rimasta inedita (KIERKEGAARD 1980-83, II B 1-21), è di datazione incerta, benché sicuramente giovanile. È una commediola «eroico-patriottico-cosmopolitico-filantropico-fatalistica», tipicamente à clef: in particolare, «*Spring[salto]gaasen*» è Martensen, ossia il superamento martenseniano di Hegel; «*Phrase [frase fatta]*» allude invece a Heiberg e alla sua eleganza vuota. Per approfondire, rimando alla nota di D. Borso in KIERKEGAARD 1999¹, pp. 22-23 nt. 20.

⁸³ THULSTRUP 1980, p. 13: «Although he retained respect for Hegel, his disdain for Hegel's adherents increased from year to year». Il 17 gennaio 1838 scrive: «Succede con quelli che sono andati al di là di Hegel come con la gente che abita in campagna, che sempre devono indirizzare le loro lettere "via" una grande città. Così gli indirizzi di qui sono: "a N.N.: via Hegel!"» (KIERKEGAARD 1980-83, II A 697). Personalmente, credo che qui il dito punti dritto su Martensen: la sua teologia speculativa di matrice hegeliana marca l'accento sul sacro come fonte di rinnovamento e superamento della filosofia di Hegel. Convertito all'hegelismo nel 1836 a Parigi da Heiberg, il giovane Martensen contribuirà alla rivista *Perseus. Journal for den speculative Idee* fondata da Heiberg; qualche mese dopo iniziarono le sue lezioni di teologia speculativa.

⁸⁴ THULSTRUP 1980, p. 12: «There is an extraordinary relation between quotations, allusions and references to Hegel in the entire first period of Kierkegaard's Authorship up to and including the *Postscript*, on the one hand, where they seem to occur rather sporadically and by chance, and on the other hand in the whole of his Authorship, which can very well be read as a great counterpart to Hegel». Il «primo periodo» a cui si riferisce Thulstrup qui comprende gli anni della vita di Kierkegaard (1813-1855) dal 1835 al 1846, dove quest'ultimo è per l'appunto l'anno in cui viene data alle stampe la *Po-stilla conclusiva non scientifica alle briciole di filosofia*.

⁸⁵ STEINER 1990, p. 62, trad. it. modificata. Se la questione del rapporto tra Kierkegaard e Hegel in

distesamente della figura di Antigone, è tutt'ora oggetto di dibattito – punto, in realtà, su cui George Steiner insiste a lungo.⁸⁶ Pur attraverso le diverse modalità di approccio di uno studioso kierkegaardiano e di un letterato comparatista, Jon Stewart e George Steiner non solo sostengono che Kierkegaard avesse ben presente la *Fenomenologia*, ma anche che questi sia stato positivamente influenzato dall'intero *corpus* hegeliano;⁸⁷ tutto l'opposto delle parole di Thulstrup, per cui i due autori «non hanno sostanzialmente nulla in comune come pensatori, né per quanto attiene l'oggetto, lo scopo, o il metodo, né per quanto concerne ciò che ciascuno di essi riteneva essere i principi indiscutibili».⁸⁸ Su questo punto, l'opinione di Shoni Rancher mi sembra una delle più persuasive. Questi, sebbene non differisca da Stewart e Steiner nel riscontrare l'influenza diretta di Hegel e della sua concezione del tragico su Kierkegaard e la sua Antigone, rileva l'irriducibilità delle loro due interpretazioni dell'essenza della tragedia: laddove Hegel vede nel tragico la conciliazione (*Versöhnung*), Kierkegaard non scorge che una separazione (*Adskillelse*) insuperabile.⁸⁹ Personalmente, seguo Thulstrup nel ritenere che, per quanto concerne l'intenzione, il pensiero, la personalità, in tutto essi divergono; ciò malgrado, per quanto siano diversi i risultati a cui giungono, a mio avviso è inevitabile che Kierkegaard nell'opporli a Hegel ne abbia tratto non solo numerose problematiche, ma anche una parte di lessico. Adottando questo metro di misurazione,

questo capitolo sul tragico risiedesse unicamente nella dialettica triadica tra il tragico antico, il tragico moderno e, come loro mediazione, il «vero tragico» – ciò che Kierkegaard stesso potrebbe dire al riguardo, a mio parere, è che tragico antico e tragico moderno sono «opposti relativi», non «opposti assoluti», e quindi “mediabili”: in questo consisterebbe la differenza con Hegel. A chiarire il concetto, nient'altro che il Kierkegaard del 1839: «Che gli opposti relativi possano essere “mediati”, in verità non c'era bisogno di Hegel per saperlo, poiché già nella sapienza antica si trova che essi possono essere disgiunti. Che anche i contrasti assoluti possano essere mediati, contro di ciò la personalità protesterà in eterno e questa protesta è incommensurabile con l'asserto della “mediazione”; essa ripeterà in eterno il suo dilemma immortale; “essere o non essere, ecco la questione”!» (KIERKEGAARD 1980-83, II A 454).

⁸⁶ STEINER 1990, p. 65; cfr. anche *ivi*, p. 123 nt. 6. A conclusione della sua analisi de *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, egli scrive perfino: «L'Antigone hegeliana sta dietro la figura tormentata che appare in *Aut-Aut*. Le antenne di Kierkegaard lo avevano avvertito dell'infatuazione (il termine non è esagerato) di Hegel per l'Antigone di Sofocle. Gli avevano segnalato la passione meditativa che aveva elevato la figlia di Edipo al di sopra di Socrate e, forse, anche di Cristo. Plasmare il personaggio di Antigone sulle proprie intenzioni ironico-angosciate, renderla più segretamente *sua*, significava per Søren Kierkegaard, scandagliare e sfidare il sistema hegeliano nel suo centro nevralgico» (STEINER 1990, p. 76, corsivo nell'originale, trad. it. modificata).

⁸⁷ Cfr. STEWART 2003, pp. 16-27; STEINER 1990, p. 123 nt. 5. Steiner cita, a sostegno della sua tesi, il capitolo di H. Fenger «Hegel, Kierkegaard and Niels Thulstrup» in FENGER 1980, pp. 132-49.

⁸⁸ THULSTRUP 1980, p. 12: «they have in the main nothing in common as thinkers, neither as regards object, purpose, or method, nor as regards what each considered to be indisputable principles» (trad. mia).

⁸⁹ Cfr. RANCHER 2014, p. 55: «While agreeing with the view that A's essay depends directly on Hegel, I argue that the two views are at odds insofar as the tragic, for Hegel, signifies reconciliation, where for A the tragic represents an irreconcilable tension, the ambivalent struggle between the epic and lyric constituents of the tragic art. [...] Hegel's account nevertheless presupposes a position outside the finite human perspective – namely, “the rationality of destiny” – that is foreign to A's essay on tragedy in *Either/Or*».

«le letture dell'Antigone e le sue trasformazioni proposte da Hegel e da Kierkegaard, pur contrastanti e, in certi aspetti, antitetiche, restano inseparabili».⁹⁰

6. ANTIGONE TRASFIGURATA

Ella è mia creatura, i suoi pensieri sono i miei pensieri [...]. Si chiama Antigone.⁹¹

Questo è il luogo e l'occasione della nascita della nuova Antigone come incarnazione del vero tragico: lungi dal trovarsi isolate, qui tragedia antica e tragedia moderna convergono in un'opera unica; o meglio, qui il tragico antico si riflette in una tragedia moderna. Affinché l'eroina scelta da Kierkegaard possa al contempo essere sia antica sia moderna, in Antigone deve verificarsi il passaggio costante tra pena e dolore. La pena, per sorgere, richiede che né la colpa né l'innocenza siano inequivocabilmente trasparenti nella colpa tragica, così come è necessario che la colpa entri in relazione con l'individuo soltanto attraverso una determinazione sostanziale, ossia la sua stirpe. La riflessione, allora – poiché la pena esige una carenza rappresentativa e una indeterminatezza, quindi una colpa non puramente soggettiva – dovrà calarsi nell'interiorità in modo da non esservi presente nella sua totalità, affinché la completa trasparenza non impedisca alla colpa originale di sussistere: senza colpa originale, invero, non si dà la pena. «Dato che, tuttavia, la riflessione si è destata, non rifletterà Antigone fuori dalla pena, ma dentro di essa, e a ogni istante trasformerà per lei la pena in dolore».⁹²

Il «nodo» della vicenda di Antigone è il medesimo,⁹³ qui come nella tragedia sofoclea. La stirpe di Edipo, i Labdacidi, è oggetto della collera degli dei; Edipo ha liberato Tebe dalla peste dopo aver sconfitto la Sfinge, e vive ora sposato felicemente con Giocasta tra gli onori dell'eroe. Il loro spotalizio è il compimento della profezia che l'oracolo fece a Laio, suo padre: Edipo ha assassinato il padre e sposato la madre. Da questa unione nasce Antigone. «Qui io mi discosto».⁹⁴ Kierkegaard, difatti, modifica la diegesi del mito greco: nessuno è a conoscenza del segreto di Edipo, egli vive felice e ammirato a Tebe.⁹⁵ «Solo Antigone lo conosce».⁹⁶ Per Kierkegaard, è superfluo definire in che modo questo

⁹⁰ STEINER 1990, p. 76.

⁹¹ KIERKEGAARD 1977¹, p. 36. L'Antigone a cui Kierkegaard si riferisce è l'Antigone sofoclea. Kierkegaard legge la tragedia nell'edizione in lingua originale a cura di C. H. Weisse, *Sophoclis Tragoediae* (WEISSE 1841; cfr. NUN – SCHREIBER – STEWART 2015, nn. 1201). Io mi sono affidato alla traduzione di F. Ferrari (SOFOCLE 1982).

⁹² Ivi, p. 37.

⁹³ ARISTOTELE 1974, p. 63, 1455b, 24. Nell'originale greco è δέσις; assieme a λύσις, «svolgimento», costituisce la prima delle due sezioni della narrazione tragica: il nodo precede il mutamento di sorte dell'eroe, lo svolgimento comincia da questo e porta a termine la vicenda.

⁹⁴ KIERKEGAARD 1977¹, p. 37.

⁹⁵ Edipo, nella rielaborazione kierkegaardiana della tragedia, è vivo solo durante la giovinezza di Antigone: come vedremo poi, a fini drammatici sarà più utile per Kierkegaard considerarlo morto.

⁹⁶ KIERKEGAARD 1977¹, p. 37.

«riconoscimento» sia giunto ad essere nella vita di Antigone;⁹⁷ l'essenziale è che ella sia sola nel suo ambiente, l'unica tra tutti a sapere, poiché la solitudine e, con essa, il segreto sono due tratti peculiarmente moderni, nonché perni dell'estetica kierkegaardiana.

Non c'è forse nulla che nobiliti di più un essere umano quanto il mantenere un segreto. È un qualcosa che dà all'intera sua vita un significato che pure vale solo per lui, lo libera da ogni vana attenzione all'ambiente circostante, e lui riposa in se stesso, beato del suo segreto, si può quasi dire, anche se il suo segreto fosse il più funesto. Così la nostra Antigone. È fiera del suo segreto.⁹⁸

Kierkegaard, quindi, mantiene il passato di Antigone così come è configurato nella tragedia greca, ma ne modifica l'interiorità, ossia gliene fornisce una – è qui che l'autore, o l'artista, gioca la sua Antigone, la sua tragedia. Ella viene, in qualche modo, a conoscenza delle colpe di suo padre Edipo, ed è costretta a custodire questo terribile segreto per non abbattere la fama e il prestigio che Tebe gli riserba in qualità di eroe che ha debellato la peste. Ella soffre, soffre per l'amore che porta a suo padre, colpevole di un così grave misfatto, che la turba e la sconvolge – che, infine, la *coinvolge* in quanto figlia di lui: ecco, qui, la colpa originale che distende la pena in Antigone.

Nella tragedia greca Antigone non si preoccupa affatto dell'infelice destino del padre. Questo grava come un'impenetrabile pena su tutta quanta la stirpe, ma Antigone continua a vivere spensierata come ogni altra giovane fanciulla greca, sì, il coro la compiange quando la sua morte è decisa, poiché in così giovane età deve lasciare questa vita, lasciarla senza averne gustato la gioia più bella, evidentemente dimentico, dunque, della profonda pena della famiglia...⁹⁹

Nell'*Antigone* sofoclea la tragedia ruota attorno alla sepoltura di Polinice, che Antigone ha dato al fratello nonostante il divieto di Creonte. Se si intende tuttavia questo nodo drammatico solamente come una lotta tra l'amore fraterno di Antigone e la crudeltà regale di Creonte, secondo Kierkegaard si misconosce la tragedia antica scambiandola per una affatto moderna. La collisione tragica consiste nel fatto che lo scontro tra Antigone e Creonte è un riverberarsi del destino di Edipo, che risuona in

⁹⁷ «Riconoscimento» qui è usato nel significato che Aristotele assegna al termine nella *Poetica*: il riconoscimento (*ἀναγνώρισις*) è uno dei due elementi del racconto attraverso cui si cerca lo stupore del pubblico tramite il meraviglioso (*θαυμαστόν*), ossia l'avvenimento inatteso. Il riconoscimento si ha quando un personaggio muta la sua consapevolezza riguardo ad una situazione: riportando due esempi di cui si serve lo stesso Aristotele (cfr. ARISTOTELE 1974, p. 55, 1454b, 26 e ss.), si ha un riconoscimento quando Oreste riconosce in Ifigenia sua sorella (Euripide, *Ifigenia in Tauride*, 771 e ss.), o quando Odisseo viene riconosciuto da Euriclea, sua nutrice, per via della cicatrice (Omero, *Odissea*, XIX, 467).

⁹⁸ KIERKEGAARD 1977¹, p. 41. Per approfondire la tematica del segreto in rapporto alla figura di Antigone, cfr. ROCCA 2004, pp. 33-45.

⁹⁹ Ivi, p. 39. Antigone, Marie, Elvira e Margherita sono figure sacrificali, che il segreto, incrementandone la profondità amorosa, fa assurgere a eroine: poiché «amare – e per giunta amare ancora di più – “perché egli mi ha reso infelice”» è la «forma più perfetta dell'amore». Ecco perché non è Agnese, ma il Tritone «l'eroe» della ballata, così come è la ragione per cui Antigone è «fiera del suo segreto», e le fanciulle delle *Silhouettes* sono vincolate a una «pena segreta». Cfr. KIERKEGAARD 1972¹, p. 88; KIERKEGAARD 1977², p. 61.

tutti i suoi discendenti. Esso è perennemente presente: la tragedia non consiste nella morte di un singolo individuo, ma nell'annientamento di «un piccolo mondo».¹⁰⁰

In tenera età, prima ancora d'aver pienamente superato l'adolescenza, oscure allusioni di questo spaventoso segreto hanno momentaneamente preso la sua anima, finché la certezza d'un colpo la getta nelle braccia dell'angoscia.¹⁰¹

L'angoscia per Kierkegaard è la prima determinazione aurorale della modernità: essa è sì propria di «tutte le nazioni che hanno serbato il carattere infantile», ma definisce quel movimento attraverso cui il soggetto interiorizza la propria pena e la serba nel suo cuore.¹⁰² «Come un'occhiata passionatamente erotica brama il suo oggetto, così l'angoscia guarda alla pena per bramarla».¹⁰³ Essa è un elemento di riflessione che si rivolge al tempo e nel tempo si dispiega: è il carattere riflessivo moderno che si interroga sul passato e sul futuro, annichilendo il presente, laddove invece «le circostanze della vita per i greci sono date una volta per tutte, come quell'orizzonte sotto al quale vivono».¹⁰⁴ La metamorfosi che subisce Antigone in Kierkegaard è, quindi, di ordine spirituale. Entrambe le versioni di Antigone, la greca e la kierkegaardiana, partecipano con pietà alla colpa del padre; tuttavia, per l'Antigone greca la colpa e la sofferenza rientrano nella fattualità esterna, sono una legge naturale della colpa, mentre per l'Antigone moderna la cosa è diversa. In quest'ultima, l'intera vicenda si svolge nel suo animo: il cuore della tragedia ha luogo nell'io di Antigone, e da qui non si discosta. Kierkegaard, o l'anonimo A, dice infatti rivolgendosi al suo pubblico, i *συμπαρανεκρώμενοι*:¹⁰⁵ «anch'ella non appartiene al mondo in cui vive, seppur fiorente e sana la sua vera vita è un che di segreto; anch'ella, benché viva, da un altro punto di vista è morta, e quieta è questa vita, e nascosta, e il mondo non ne ode nemmeno un sospiro perché il suo sospiro è nascosto nel segreto della sua anima».¹⁰⁶

Ciò che di greco resiste nell'Antigone di Kierkegaard è la colpa originale e il sentimento della pena che a questa consegue, dunque rimane la coscienza di essere parte di una

¹⁰⁰ KIERKEGAARD 1977¹, p. 40.

¹⁰¹ KIERKEGAARD 1977¹, p. 37.

¹⁰² KIERKEGAARD 1972², p. 130. L'angoscia appartiene come ai bambini, così ai popoli antichi, ma è al medesimo tempo la causa del maturare dell'uomo e come singolo e come popolo: l'angoscia, in quanto modalità del «rapporto dello spirito a se stesso», costringe l'individuo a confrontarsi con la propria «possibilità angosciante di *potere*» (ivi, pp. 130-1).

¹⁰³ KIERKEGAARD 1977¹, p. 38. *Perpetuum mobile*: così Kierkegaard definisce la «mobilità, mutevolezza perpetua» della pena in Marie, Elvira e Margherita – ora, nell'atto della sua trasfigurazione in un carattere moderno, anche ad Antigone può essere accostato il medesimo stato d'animo, benché ancora *in nuce* rispetto alle sue sorelle delle *Silhouettes* (KIERKEGAARD 1977², p. 67).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Cfr. qui, nt. 35.

¹⁰⁶ KIERKEGAARD 1977¹, p. 41. Come vedremo tra poco, Antigone è promessa ad Emone: ella lo ama profondamente. Sulla forza di quest'amore Kierkegaard si sofferma e scrive: «Antigone è mortalmente innamorata!» (ivi, p. 47). L'amore e la morte si legano indissolubilmente, qui e nel capitolo successivo, *Silhouettes*; nel *Diario*, su queste stesse note, troviamo un appunto sulla relazione con Regine: «Poiché, dopo tutto, chi mai ama tanto come un moribondo? Tale mi sono sempre considerato ogni volta che mi abbandonavo a "lei"» (KIERKEGAARD 1980-83, III A 159).

stirpe sopra la quale grava una condanna divina, a cui ella non può sfuggire. Quello che, invece, la rende moderna è che sia la pena, sia la colpa, sono in lei trasparenti a sufficienza affinché ella interiorizzi il suo destino, perché lo viva in sé nella rappresentazione. La modernità di questa Antigone è la possibilità che la scena si giochi tutta nell'animo dell'eroina, assumendo quindi i tratti di una tragedia moderna, ove i caratteri non sono subordinati all'azione, ma viceversa l'azione si svolge nell'interiorità stessa del carattere.¹⁰⁷

Supponiamo che Edipo sia morto.¹⁰⁸

Nelle ultime pagine del *Riflesso*, Kierkegaard tende all'estremo la figura di Antigone, modificando ulteriormente lo sviluppo drammatico. Antigone, quando il padre era ancora vivo, era giunta a conoscenza del segreto, ma non aveva avuto la forza di confidarsi con lui. Soltanto ora che Edipo è morto Antigone è veramente sola, poiché con la sua morte è svanita anche l'unica possibilità di condivisione di questo immane fardello.¹⁰⁹

È ora che Emone entri nella scena. Egli è il figlio di Creonte, nonché l'amato di Antigone e il suo promesso sposo; a sua volta, Emone corrisponde l'amore di Antigone, e si duole profondamente di vederla tormentarsi dinanzi alla tomba del padre. Avverte che l'amata gli cela un dolore, ma sa di essere riamato e non considera che questo ostacolo sia invalicabile. Qui, dinanzi alla sua tomba, egli tesse le lodi di Edipo per consolarla da quello che crede essere dolore per la morte del padre. Ma proprio in questo modo egli rende più esiziale il silenzio di lei: il segreto mostruoso che segna la sua famiglia entra qui in contatto con Emone, colui che Antigone ama profondamente, ma anche la figura nella quale questa stessa stirpe, assieme alla maledizione che porta con sé, ha la possibilità di rigenerarsi e proseguirsi.

Antigone è imprigionata in un «interrogatorio infinito»,¹¹⁰ la sua anima è tesa in una scelta impossibile: da una parte, la sua vita futura ed Emone, il suo essere sposa e, quindi, madre;¹¹¹ dall'altra risiede il suo ruolo di figlia, il ricordo del destino del padre e l'amore per colui la cui immagine onorata è al tempo stesso falsata dalle sue colpe. Antigone ritorna sempre a Edipo, e con la mente e con il corpo, inginocchiata dinanzi alla tomba, effigie tanto del padre quanto dei suoi delitti. È questa stessa immagine che lei deve preservare; è questo stesso segreto che lei deve custodire in un ambiente ostile – ostile perché ignaro, e quindi pericoloso e angusto ai suoi passi – dissimulando con fatica le lacrime nel timore d'essere compresa, nella paura che gli sguardi

¹⁰⁷ È opportuno notare la contrapposizione tra la suddetta descrizione della tragedia moderna, e la definizione succitata che Aristotele fornisce nella *Poetica* riguardo alla tragedia antica. Cfr. qui, nt. 52.

¹⁰⁸ KIERKEGAARD 1977¹, p. 45.

¹⁰⁹ L'incomunicabilità, per Kierkegaard, è una delle caratteristiche più proprie del tragico, come scrive in un appunto del 1836: «Il tragico, che consiste nell'impossibilità di farsi comprendere ed è graziosamente espresso nel *Genesis* (I, 19) quando Adamo impone a tutti gli animali il proprio nome, ma per sé non riesce a trovarne alcuno» (KIERKEGAARD 1980-83, I A 140).

¹¹⁰ Cfr. qui, nt. 38.

¹¹¹ In seguito alla sua decisione finale di darsi la morte, Kierkegaard chiamerà Antigone *virgo mater*, in quanto «porta il suo segreto nel suo grembo» come fosse un figlio, e «la corona del sacrificio equivale alla ghirlanda di nozze» (KIERKEGAARD 1977¹, p. 42).

della gente facciano breccia nel suo cuore, chiuso a fortezza. E la paura s'accresce assieme all'amore per Emone:

Non può appartenere a un uomo senza portare questa dote [ovvero il suo dolore, il suo segreto], sente che sarebbe osar troppo, e sarebbe impossibile nasconderla a un osservatore del genere, e volerla nascondere sarebbe un peccato contro il proprio amore; ma con essa gli può appartenere? Oserà confidarla a qualcuno, magari a un uomo da lei amato? [...] ma può far questo in tutta coscienza di fronte al defunto? [...] anche la sua vita vi è tristemente coinvolta.¹¹²

Il suo presente s'annulla, dunque, tra ciò che richiede il sacrificio, ossia il ricordo del padre, e ciò che deve essere sacrificato: la sua vita, il suo amore. «Ciò intorno a cui dunque gravita l'interesse è il riuscire a strapparle il suo segreto».¹¹³ Tuttavia, Antigone sceglie di mantenere il segreto, e l'azione è esclusa: «ella vince, [...] e perde».¹¹⁴ A questo punto, secondo Kierkegaard sarebbe un pessimo riconoscimento se si rendesse Antigone folle, e se in questa pazzia si facesse rivelare ad Antigone il suo segreto dinanzi ad Emone. Il riconoscimento può avvenire solo l'istante prima della morte di lei: quando ella sa che non potrà più appartenere a Emone, ecco che diventa sua, questo è l'unico momento in cui può essere sua.¹¹⁵ «L'azione diventa impossibile»:¹¹⁶ il suo segreto è la sua maledizione, la sua colpa, la colpa dei suoi padri. «Solo nella morte potrà trovar pace; perciò la sua vita è votata alla pena»:¹¹⁷ il solo conforto è di avere così evitato che la sventura ricadesse sulla sua prole.¹¹⁸ Ecco il paradosso tragico: la missione di Emone in qualità di amante, ovvero quella di svelare il segreto di Antigone, è allo stesso tempo ciò che costituisce la morte di quest'ultima.

Ora per mano di chi ella cade? Per quella del vivo o per quella del morto? In un certo senso per quella del morto, e quanto era stato predetto ad Ercole, che non sarebbe stato ucciso da un vivo ma da un morto, le si adatta nella misura in cui il ricordo del padre è la ragione della sua morte; in un altro senso per quella del vivo, nella misura in cui il suo amore infelice è l'occasione affinché il ricordo la uccida.¹¹⁹

Pietro Buffagni
Università degli Studi di Pavia
pietro.buffagni01@universitadipavia.it

¹¹² Ivi, p. 48.

¹¹³ Ivi, p. 49.

¹¹⁴ Ivi, p. 48.

¹¹⁵ Solo nell'estremo istante l'Antigone di Kierkegaard può rivelare ad Emone quel che gli nasconde, ciò per cui muore; altre pagine dello stesso autore, così si rivolgono a Regine: «L'unica cosa che mi consolerebbe sarebbe di poter mettermi a morire e poi nell'ora della morte confessare quest'amore, che non oserò mai confessare finché vivo e che mi rende a un tempo felice e infelice» (KIERKEGAARD 1980-83, III A 90).

¹¹⁶ KIERKEGAARD 1977¹, p. 49.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Cfr. *ibidem*. Stranamente, alla questione della trasmissione filiale della maledizione familiare non è dato da Kierkegaard particolare spazio. Per una ipotesi a riguardo: cfr. qui, nt. 30.

¹¹⁹ Ivi, p. 50. E «chi comprende questa contraddizione del dolore: che il non rivelarsi è la morte dell'amore e che il rivelarsi è la morte dell'amato?» (KIERKEGAARD 1972³, p. 215).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANZ 1956 : Wilhelm Anz, *Kierkegaard und der deutsche Idealismus*, Tübingen, Mohr, 1956.
- ARISTOTELE 1974 : Aristotele, *Poetica*, trad. it. e a cura di Carlo Gallavotti, Verona, Mondadori, 1974.
- BAGGESEN 1827-32 : Jens I. Baggesen, *Agnete fra Holmegaard*, in *Jens Baggesens danske Værker*, voll. I-XI, Copenaghen, Andreas Seidelin, 1827-32.
- BASSO 2008 : Ingrid Basso, «Il riflesso del tragico antico» nel «Brand» di Ibsen. Una lettura kierkegaardiana del dramma poetico, in *La profondità della scena. Il teatro visitato da Kierkegaard, Kierkegaard visitato dal teatro*, «Notabene. Quaderni di Studi Kierkegaardiani», vol. VI, a cura di Isabella Adinolfi, Genova, Il melangolo, 2008, pp. 161-185.
- BENSE 1948 : Max Bense, *Hegel und Kierkegaard. Eine prinzipielle Untersuchung*, Köln, Stafen-Verlag, 1948.
- CONNELL 1985 : George Connell, *To Be One Thing: Personal Unity in Kierkegaard's Thought*, Macon, Georgia, Mercer University Press, 1985.
- DUNNING 1985 : Stephen N. Dunning, *Kierkegaard's Dialectic of Inwardness: A Structural Analysis of the Theory of Stages*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- FABRO 1997 : Cornelio Fabro, *Introduzione*, in Søren A. Kierkegaard, *Diario*, trad. it. e a cura di Cornelio Fabro, Bergamo, Rizzoli, 1997, pp. 5-24.
- FENGER 1980 : Henning Fenger, *Kierkegaard, The Myths and Their Origins*, trad. ing. di George C. Schoolfield, Yale, Yale University Press, 1980. Henning Fenger, *Kierkegaard-Myter og Kierkegaard-Kilder*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1976.
- FENGER 2003 : Henning Fenger, *Kierkegaard: A Literary Approach*, in *Kierkegaard and His Contemporaries: the Culture of Golden Age Denmark*, in *Kierkegaard Studies. Monograph Series*, voll. I-XL, 1997-, vol. X, a cura di Jon Stewart, Berlino-New York, De Gruyter, 2003, pp. 301-18.
- GARFF 2015 : Joakim Garff, *Søren Aabye Kierkegaard. Una biografia*, trad. it. di Simonella Davini – Andrea Scaramuccia, Roma, Castelvechi, 2015.
- GRUNDTVIG – OLRICK 1853-1976 : *Danmarks gamle Folkeviser*, voll. I-X, a cura di Svend Grundtvig – Axel Olrick ed al., Gyldendal, Otto B. Wroblewski, 1853-1976.
- HARE 1995 : John E. Hare, *The Unhappiest One and the Structure of Kierkegaard's Either/Or*, in *Either/Or*, I, in *International Kierkegaard Commentary*, vol. III, t. I, a cura di Robert L. Perkins, Macon, Georgia, Mercer University Press, 1995, pp. 91-108.

- HEIBERG 1842-44 : «Intelligensblade», voll. I-IV, nn. 1-48, a cura di Johan L. Heiberg, Copenaghen, Reitzler, 1842-44.
- JESI 1972 : Furio Jesi, *Kierkegaard*, Fossano, Esperienze, 1972.
- JESI 2014 : Furio Jesi, *Introduzione*, in Rainer M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. it. e a cura di Furio Jesi, Milano, Garzanti, 2014, pp. VII-XXIII.
- KIERKEGAARD 1962-63 : Søren A. Kierkegaard, *Diario*, voll. I-II, trad. it. e a cura di Cornelio Fabro, Brescia, Morcelliana, 1962-63 (II ed., 1948 I ed.).
- KIERKEGAARD 1972¹ : Søren A. Kierkegaard, *Timore e tremore*, in Søren A. Kierkegaard, *Opere*, trad. it. e a cura di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 39-100.
- KIERKEGAARD 1972² : Søren A. Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia*, in Søren A. Kierkegaard, *Opere*, trad. it. e a cura di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 107-199.
- KIERKEGAARD 1972³ : Søren A. Kierkegaard, *Briciole di filosofia*, in Søren A. Kierkegaard, *Opere*, trad. it. e a cura di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 199-258.
- KIERKEGAARD 1976-89 : Søren A. Kierkegaard, *Enten-Eller*, voll. I-V, trad. it. e a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1976-89.
- KIERKEGAARD 1977¹ : Søren A. Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, in Søren A. Kierkegaard, *Enten-Eller*, vol. II, trad. it. e a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1977, pp. 17-50.
- KIERKEGAARD 1977² : Søren A. Kierkegaard, *Silhouettes*, in Søren A. Kierkegaard, *Enten-Eller*, vol. II, trad. it. e a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1977, pp. 51-111.
- KIERKEGAARD 1977³ : Søren A. Kierkegaard, *Il più infelice*, in Søren A. Kierkegaard, *Enten-Eller*, vol. II, trad. it. e a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1977, pp. 113-129.
- KIERKEGAARD 1978 : Søren A. Kierkegaard, *Diario del seduttore*, in Søren A. Kierkegaard, *Enten-Eller*, vol. III, trad. it. e a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1978, pp. 41-221.
- KIERKEGAARD 1980-83 : Søren A. Kierkegaard, *Diario*, voll. I-XII, trad. it. e a cura di Cornelio Fabro, Brescia, Morcelliana, 1980-83 (III ed., 1948 I ed.).
- KIERKEGAARD 1999¹ : Søren A. Kierkegaard, *Dalle carte di uno ancora in vita*, trad. it. e a cura di Dario Borso, Brescia, Morcelliana, 1999.
- KIERKEGAARD 1999² : Søren A. Kierkegaard, *La malattia per la morte*, trad. it. e a cura di Ettore Rocca, Roma, Donzelli, 1999.
- KIERKEGAARD 2017 : Søren A. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, voll. I-II, trad. it. di Anna M. Segala - a cura di Ludovica Koch, Milano, SE, 2017.
- KIERKEGAARD 2018 : Søren A. Kierkegaard, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, trad. it. e a cura di Dario Borso, Milano, Rizzoli, 2018.

- LUCIAN 1769-73 : *Lucians Schriften. Aus dem Griechischen übersetzt*, voll. I-IV, Zürich, Orell, Geßner, Füßlin und Comp., 1769-73.
- MCDONALD 2013 : William McDonald, *Kierkegaard and Romanticism*, in *Oxford Handbook of Kierkegaard*, a cura di John Lippit - George Pattison, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 94-111.
- NUN – SCHREIBER – STEWART 2015 : *The Auction Catalogue of Kierkegaard's Library*, a cura di Katalin Nun – Gerhard Schreiber – Jon Stewart, London-New York, Routledge, 2015.
- RANCHER 2014 : Shoni Rancher, *Antigone, The Tragic Art of Either/Or*, in *Kierkegaard's Literary Figures and Motifs, Agamemnon to Guadalquivir*, Farnham, Ashgate, 2014, pp. 49-65.
- RILKE 1995 : Rainer M. Rilke, *Elegie Duinesi*, in Rainer M. Rilke, *Poesie*, vol. II, trad. it. e a cura di Giuliano Baioni – Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.
- RILKE 2014 : Rainer M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. it. e a cura di Furio Jesi, Milano, Garzanti, 2014.
- ROCCA 2004 : Ettore Rocca, *Il segreto*, in Ettore Rocca, *Tra estetica e teologia. Studi kierkegaardiani*, Pisa, ETS, 2004, pp. 33-45.
- ROSENMEIER 1978 : *Letters and Documents*, in *Kierkegaard's Writings*, vol. XXV, trad. ing. di Henrik Rosenmeier, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- SCHLEGEL 1799 : Karl W. Friederich von Schlegel, *Lucinde, Ein Roman*, Berlin, Frölich, 1799.
- SCHLEGEL 1822-25 : Karl W. Friederich von Schlegel, *Ueber das Studium der griechischen Poesie*, in *Fr. Schlegel's Sämmtliche Werke*, voll. I-X, Wien, Jacob Mayer und Compagnie, 1822-25.
- SILVESTRI 2001 : Filippo Silvestri, *Kierkegaard 1843: silenzi, parole e azioni*, in «Idee» 46-7 (2001), Lecce, Milella, pp. 137-160.
- SOFOCLE 1982 : Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, trad. it. e a cura di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli, 1982.
- STEINER 1990 : George Steiner, *Antigones, How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, trad. it. di Nicoletta Marini, *Le Antigoni. Un grande mito classico nell'arte e nella letteratura dell'Occidente*, Milano, Garzanti, 1990.
- STEWART 2003 : Jon Stewart, *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- TAYLOR 1975 : Mark C. Taylor, *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship: A Study of Time and the Self*, Princeton, Princeton University Press, 1975.
- TENNEMANN 1798-1819 : Wilhelm G. Tennemann, *Geschichte der Philosophie*, voll. I-XI, Leipzig, J. A. Barth, 1798-1819.

THULSTRUP 1953-54 : *Breve og Akstykker vedrørende S. Kierkegaard*, voll. I-II, a cura di Niels Thulstrup, Copenhagen, Munksgaard, 1953-54.

THULSTRUP 1980 : Niels Thulstrup, *Kierkegaard's Relation to Hegel*, trad. ing. di George L. Stengren, Princeton, Princeton University Press, 1980.

WAHL 1938 : Jean Wahl, *La lutte contre le hégélianisme*, in Jean Wahl, *Études Kierkegaardiennes*, Paris, Aubier, 1938, pp. 86-171.

WEISSE 1841 : Christian H. Weisse, *Sophoclis Tragoediae*, voll. I-II, Lipsia, Tauchnitz, 1841.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Søren Kierkegaards Papirer [Carte di Søren Kierkegaard], voll. I-XI, a cura di Peter A. Heiberg - Victor Kuhr - Einer Torsting (København, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1909-48), voll. XII-XIII di supplemento a cura di Niels Thulstrup e voll. XIV-XVI di indice a cura di Niels J. Cappelørn, (København, Gyldendal, 1968-1978). La numerazione progressiva a cui faccio riferimento nel testo proviene da questa edizione; tale è stata mantenuta nella terza *editio maior* del *Diario* pubblicata da Morcelliana nel 1983, una selezione dell'edizione danese sopra riportata. Nel mio lavoro mi sono attenuto a quest'ultima succitata edizione italiana e alla relativa traduzione di Cornelio Fabro (1948 I ed., voll. I-III; 1962-63 II ed., voll. I-II).