

NICOLA RAMAZZOTTO

KIERKEGAARD E LA POSSIBILITÀ DI UN TRAGICO MODERNO

ABSTRACT: In this article I will question the possibility, from a Kierkegaardian perspective, of a modern tragedy. To do so, I will analyse the Kierkegaardian essay entitled *The Reflection of Ancient Tragedy into Modern Tragedy*. The text will be divided into three parts: in the first part the historical, metaphysical and political assumptions are studied so that the tragic can be given; in the second part the harangue that the author makes to his listeners will be analysed; in the third part the Kierkegaardian rewriting of the Antigone will be read. In the course of the argument the similarities between Hegel and Kierkegaard on the tragic will be explained. In conclusion, the relationship that exists, according to Kierkegaard, between tragedy, religion and modernity will be briefly explained.

KEYWORDS: Kierkegaard, Tragic, Modernity, Christianity, Hegel.

Introduzione

Il presente contributo si vuole interrogare, da un punto di vista kierkegaardiano, sulla possibilità di un tragico o di una tragedia moderna. Per quanto il problema del tragico in Kierkegaard sia ampio e sfaccettato, il luogo testuale dove esso è trattato più esplicitamente in riferimento alla modernità è la conferenza su *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* (Kierkegaard 2012)¹ che costituirà quindi il focus principale di questo contributo. La conferenza può essere suddivisa in tre sezioni, che scandiranno pure i momenti dell'analisi: nella prima parte si determineranno i presupposti storici, metafisici e politici affinché si possa dare il fenomeno tragico; nella seconda si analizzerà l'importante digressione e arringa che lo pseudonimo autore fa ai suoi ascoltatori; nel terzo si leggerà infine la vera e propria riscrittura della trama dell'Antigone moderna.² Un'ulteriore riflessione metodologica importante riguarderà la figura di Hegel, determinante

¹ D'ora in avanti abbreviato con RT, seguito dal numero di pagina.

² Gli interpreti e i traduttori sono d'accordo e fanno notare questa forte e decisiva influenza in tutta la prima parte del testo. Per questo motivo, un confronto più o meno esplicito con Hegel non solo è testualmente fondato, ma pure necessario per una completa comprensione. Cfr. su questi punti Stewart 2010, 218-225; Id. 1998, 195-216; Rocca 2012, 104-105; Id. 2001, 76; Id. 2013, 963-977; Steiner 2003, 62; Adinolfi 2007, in RT, 14; Id. 2007, 39-68.

per la concezione kierkegaardiana del tragico e imprescindibile nella analisi della conferenza: il confronto che si instaurerà, seppur in filigrana, permetterà di cogliere alcuni spunti originali circa la lettura kierkegaardiana della tesi hegeliana della morte dell'arte, anche in riferimento al ruolo che in essa gioca il cristianesimo.

Rispetto agli studi più recenti sul tema del tragico in Kierkegaard, questo contributo vuole rimanere fedele alla linea interpretativa portata avanti soprattutto da Rocca, Adinolfi e Stewart, proponendo però un approfondimento della conferenza kierkegaardiana, che sarà seguita capoverso per capoverso, gettando luce su alcuni passaggi ancora non approfonditi dalla letteratura critica.

Tragico antico e tragico moderno

La conferenza su *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* inizia con un linguaggio scolasticamente hegeliano. Il problema è quello della differenza tra tragico antico e tragico moderno: A, l'autore pseudonimo, scostandosi da quei procedimenti unilaterali che tendono a separare o unire assolutamente i due momenti storici, propende piuttosto per un metodo simile all'idea di evoluzione storica hegeliana, per il quale "ogni sviluppo storico arricchisce il concetto" (RT, 47; in questo caso il concetto del tragico). Occorre però notare fin d'ora come l'apparente adesione a idee hegeliane contiene delle nascoste, ma fondamentali differenze che curvano l'intenzione del testo e che porteranno infine il linguaggio idealistico qui usato a torcersi verso risultati opposti a quelli hegeliani. Infatti, già la conclusione che A trae da queste semplici considerazioni non può dirsi hegelianamente ortodossa: esempio di questa eterodossia è il concetto di "un tragico in sé" (ibid.), nominato da Kierkegaard, così come l'idea per cui, tra mondo antico e moderno, "la concezione del tragico resta tuttora sostanzialmente immutata."³ Naturalmente, per A, questo non significa che non sussistano differenze tra tragico antico e tragico moderno, ma che queste, diversamente da quanto avrebbe affermato Hegel, non sono tali da rompere la forma tragica, ma la arricchiscono di nuove configurazioni. Quali sono quindi queste differenze e quali nuovi problemi portano con sé?

La risposta a queste domande può essere raggiunta solo comprendendo le differenze tra mondo antico e mondo moderno. Il punto di partenza dell'analisi è il ruolo dell'individuo nel mondo moderno, che porta a scoprire che l'età in cui viviamo è un'età segnata dalla riflessione (RT, 50). Ora, secondo Kierkegaard, il movimento con il quale la riflessione incide sul mondo moderno è doppio: da un lato la riflessione è l'alba

³ RT, 48. Il tragico in sé, per Hegel, non esiste: il tragico è un fenomeno appartenente a una specifica società artistico-politico-religiosa, così che, da mondo antico a mondo moderno, non vi è un cambiamento, ma un annullamento-superamento.

dell'individualità, dall'altro il singolo, non essendo più organicamente inserito all'interno di un tutto sostanziale (come era la *polis*), diventa isolato.⁴ Ora, l'individuo non si può accontentare di questo isolamento e si mette così alla ricerca di una nuova forma di intersoggettività, che tenga conto dell'autonomia formale di ogni individualità. L'unica forma politica capace di ciò è lo Stato, nel quale tuttavia l'uguaglianza formale livella ogni individuo a semplice strumento per l'universale: il singolo diventa cioè un "*numerus*" (RT, 49). Qui Kierkegaard fa un passo oltre Hegel e rivela uno dei paradossi della modernità: per quanto l'individuo in quanto tale perda la possibilità di incidere concretamente nell'agire dello Stato e valga solo come numero, allo stesso tempo è reso assolutamente responsabile del suo operare individuale. Diverso era il caso dell'uomo antico, irriflesso e quindi non considerabile responsabile delle proprie colpe.⁵ Tuttavia, il fatto che l'uomo greco non potesse ritenersi responsabile per il suo agire non significa che egli, *de facto*, non lo fosse: si instaura così un'ambiguità, la stessa ambiguità che secondo Kierkegaard (e Hegel) è l'essenza della tragedia antica. Aristotele, che Kierkegaard cita, chiama questa specifica "cosa a mezzo" (RT, 53) col nome di "*hamartia*"⁶: con questa parola si esprime quella "anfibia estetica" che non permette alla colpa di farsi riflessa, né tuttavia lascia l'uomo innocente. La ragione di questa oscillazione tra innocenza e colpa deriva direttamente dalla mancanza di riflessione dell'uomo greco, incapace di operare quelle distinzioni che solo un uomo moderno è in grado di vedere. L'avvento della modernità segna invece un punto di non ritorno per il modo di intendere la colpa: ciò che si perde è proprio quella ambiguità estetica, ora scomparsa a favore di una più netta distinzione etica. Se prima la colpa oscillava tra le condizioni oggettive e l'assenso soggettivo, tra la stirpe e l'individuo, ora essa ricade con tutto il suo peso sulle spalle del singolo soggetto. Una *hybris* del tutto moderna domina quindi quell'anfibolia di cui si è parlato: essa consiste nell'aspirazione dell'uomo a voler essere "creatore della sua stessa fortuna" (RT, 54). L'orgoglio si trasforma però presto in disperazione quando l'uomo si accorge che il risultato di questa sua operazione non è il suo assurgere allo stato di divino creatore, quanto piuttosto il suo patire fino in fondo la malattia che ferisce il mondo moderno – l'isolamento. Col venire meno dell'unità sostanziale che caratterizzava il mondo greco, manca nel mondo moderno quel riferimento all'universale nel quale si sarebbe potuta quietare la disperazione del singolo individuo. L'uomo moderno si riconosce incapace di farsi divinità creatrice del proprio

⁴ Si notino ancora una volta i toni e i termini fortemente hegeliani. Cfr., per esempio. Hegel 1997, 218-223 e 245-275; Id. 2008, 294-318.

⁵ Sia per Kierkegaard che per Hegel il concetto di responsabilità nasce in Grecia solamente al tramonto della *polis*, dopo che la commedia e la filosofia hanno sciolto il legame politico sostanziale (tesi condivisibile, se si pensa che probabilmente la prima analisi filosofica sul tema della responsabilità si trova in Aristotele, *Etica Nicomachea*, III, 1).

⁶ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1452b-1453a.

destino ma al contempo rifiuta la grazia divina, illudendosi, in un atto di *hybris*, di riflettersi individualmente al di sopra di ogni condizione data.

Il risultato così ottenuto è tuttavia paradossale: sembra proprio, in linea con il pensiero hegeliano, che le caratteristiche costitutive del mondo moderno impediscano il ritorno alla tragicità antica. Sembra che Kierkegaard ripeta la conclusione hegeliana per la quale la riflessione sia la fine della tragedia. In altre parole, Kierkegaard si sta confrontando con la tesi hegeliana sulla morte dell'arte.⁷ Il tragico sembra infatti appartenere essenzialmente al popolo greco da quattro punti di vista: 1) in quanto esso è il "popolo esteticamente evoluto;"⁸ 2) poiché il tragico si nutre dell'ambiguità estetica; 3) in quanto esso è il popolo immediato (Kierkegaard 1989, 161) – poiché il tragico ha il suo luogo nell'immediata e indistinguibile anfibia della colpa. Tra tragedia e modernità sembra vigere un *aut-aut*, per cui "il moderno non è tragico oppure, che è lo stesso, [...] il tragico non è d'attualità nel moderno" (Adinolfi, *Una romantica tragedia moderna* in RT, 25).

Anche da un altro punto di vista, interno alla stessa modernità, la fine del tragico sembra inevitabile. Si è detto che l'elemento fondamentale del tragico è l'anfibolia mai risolta della pena e l'ambiguità indistinguibile di colpa e innocenza. In che modo ciò è possibile nel moderno, se questo sembra essere dominato dalla trasparenza della riflessione, dalla certezza della responsabilità e dall'irrimediabilità della colpa? Il punto di svolta del ragionamento kierkegaardiano è il disvelamento dell'illusione che sta dietro a questa concezione del moderno: il tentativo del sé di elevarsi a divinità si rivela, ad un occhio più attento, come l'accecamento causato da un'inguaribile *hybris* (id. in RT, 11-13). Se l'uomo contemporaneo crede di potersi riflettere fuori dalle proprie determinazioni sostanziali, non capisce che, per quanto grande, egli è comunque figlio di Dio (RT, 54); se vuole assumersi la gravità della responsabilità, non capisce che così giunge solo alla più profonda disperazione (ibid.). Secondo Kierkegaard, l'essenza del moderno in opposizione all'antico non riguarda l'autonomia del soggetto (che pure già impediva il tragico), ma l'elemento religioso-rivelativo della religione cristiana. Il mondo moderno, nella sua *hybris*, confonde la sfera della religiosità con la sfera dell'estetica.⁹ Queste sono tuttavia separate proprio in un elemento che è di fondamentale importanza per il fenomeno tragico: la collisione-contraddizione.¹⁰ Per Kierkegaard, l'estetico è

⁷ È questa la tesi che Rocca espone tanto ne *L'Antigone di Kierkegaard*, p. 77, quanto in *Estetica e teologia*, pp. 44-45.

⁸ Come Kierkegaard affermava già nella sua tesi *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, 1989, 152.

⁹ Questa accusa è onnipresente nell'intero *corpus* Kierkegaardiano. Come esempio di un luogo testuale ove è maggiormente argomentata, cfr. Kierkegaard 2015, 245.

¹⁰ Nell'attribuire alla contraddizione un ruolo fondamentale per il tragico, Kierkegaard è certamente figlio della tradizione idealista, che aveva intrecciato indissolubilmente dialettica e tragedia (Cfr. Szondi 1999,

dominato dalla contraddizione, il religioso dal paradosso. La contraddizione dialettica è il legame tra due elementi che si oppongono in virtù dell'astrattezza del loro contenuto: mediando e quindi arricchendo e rendendo più concreto il contenuto dei due elementi, la contraddizione scompare e ciò che sembrava un conflitto insanabile diventa ora la dialettica coesistenza tra due istanze relative elevate (*Aufgehoben*) in una categoria più alta, ricca e determinata. Diverso è il paradosso: qui l'insanabilità del conflitto non è dettata dallo sviluppo ancora insufficiente delle due potenze in gioco, che anzi si trovano già nella loro determinazione assoluta; è invece proprio il necessario carattere radicale delle due forze che porta al rifiuto di ogni mediazione, la quale diventerebbe in questo caso semplicemente una relativizzazione di un'istanza assoluta. Ancora una volta, il moderno sembra trovarsi nella disperata terra di mezzo tra l'antico e il cristiano, incapace di salvaguardare, come fanno quelli, la contraddizione. Da un lato vuole superare la contraddizione tragica mediandola – e cade in un'illusione; dall'altro vuole addolcire il paradosso, riportandolo a contraddizione e mediando anch'esso – e si macchia di peccato.

La via per un tragico moderno appare, in conclusione, doppiamente sbarrata: da un lato, lo sviluppo dell'individualità riflette l'individuo al di fuori dell'anfibolia estetica, dall'altro, in misura ancora maggiore, il tragico sembra dover lasciare il posto al religioso e la colpa lasciare il posto alla grazia. Eppure, nella terza parte del testo, Kierkegaard riuscirà effettivamente a riscrivere un'Antigone moderna. Come sarà possibile? Per rispondere, occorre passare alla seconda parte del testo, dove nel rapporto tra tragico e religione si aprirà una nuova strada.

I *Synparanekromenoi*

È solo con la seconda parte del testo che la versione integrale del titolo (*Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un esperimento di ricerca frammentaria, letto davanti ai Synparanekromenoi*¹¹) trova la sua ragion d'essere: questo accade per due motivi. Il

70-74). Lo stesso termine che Kierkegaard utilizza, *Modsigelse*, appartiene alla tradizione idealistica, e più specificamente al dibattito sull'hegelismo in Danimarca (cfr., tra gli altri, Steiner 2003, 71 e i saggi citati di J. Stewart).

¹¹ Il termine è di conio kierkegaardiano e deriva probabilmente dall'unione di un termine di Luciano (*paranekros*), uno di Paolo (*nenekromenos*) e forse da uno proveniente dalla patristica orientale (*ounnekros*). Il risultato, in ogni caso, dovrebbe indicare qualcosa come i "con-morenti", i "sepolti" o, secondo un appunto di Kierkegaard "coloro che persuadono a morire." Steiner mostra come molti elementi che Kierkegaard utilizza nel saggio siano frutto di un influsso romantico, e i *Synparanekromenoi* non sono un'eccezione, dal momento che "fraterne congreghe della notte, fratellanze del sepolcrale e del macabro sono un luogo comune nella letteratura e nelle vite dei romantici" (Steiner 2003, 63).

primo, perché solo ora si viene a sapere che il testo è una conferenza letta di fronte a una società; il secondo perché il sottotitolo trova la propria fondazione teorica proprio nell'arringa in cui l'autore pseudonimo si slancia prima di cominciare la sua opera di riscrittura.

Nel rivolgersi ai propri compagni, l'esteta, che si scopre quindi essere anch'egli un *Symparankromenos*, presenta fin da subito che cosa *non* vuole essere la società di cui anch'egli fa parte. I morenti si schierano immediatamente contro ogni sistema, che viene paragonato a una torre di Babele destinata a subire il castigo divino (RT, 61). È chiaro fin dall'inizio come questa arringa segni un punto di non ritorno antihegeliano (Adinolfi in RT, 27): è infatti ad Hegel che pensa A quando immagina un sistema che assomigli alla torre di Babele. Il paragone merita di essere approfondito: come la torre di Babele aveva lo scopo di riunire tutti gli uomini sotto un unico tetto e un'unica lingua, così il sistema hegeliano, tramite la mediazione, vuole riunire in sé ogni determinazione nell'identità di vero ed intero; come la torre aveva l'aspirazione di toccare il cielo, così il sistema hegeliano vuole superare la fede e sostituirsi alla trascendenza della rivelazione divina. È chiaro come il movimento che qui compie il sistema hegeliano corrisponde perfettamente a quello che nelle analisi precedenti aveva caratterizzato la modernità: è come se Kierkegaard stesse sovrapponendo hegelismo e modernità, oppure, più precisamente, è come se stesse sostenendo che l'hegelismo sia il *compimento* della modernità. Così come uguale è il movimento, altrettanto simile è la loro fine: riprendendo il paragone con la torre di Babele, si può dire che come Dio confonde le lingue e abbatte la torre, portando quindi alla irrimediabile dispersione e frammentazione degli uomini, così la fine della *hybris* moderna è l'isolamento dell'individuo. Contro questo metodo babelico si staglia l'opposto procedimento dell'esteta e dei suoi compagni di morte, che ha come proprio punto focale il concetto di frammento. Secondo i *Symparankromenoi*, infatti, solo nella forma frammentaria è rispettata la "ricchezza dell'individualità" (RT, 61) e la "sfolgorante caducità" (RT, 62) della verità. Il frammento, essendo qualcosa in sé conchiuso e rimandando ad un incompiuto, costringe il lettore al riferimento alla personalità di chi scrive e approfondisce contemporaneamente quest'ultimo nella propria chiusura.¹² Entrano così in gioco in questo testo due temi fondamentali: la chiusura e il segreto. Se infatti il frammento è un modo di comunicare che non favorisce l'apertura e la trasmissione, ma serve a rinchiudere il sé in sé stesso, esso non è davvero comunicazione, ma

¹² Sarebbe interessante, da questo punto di vista, istituire un confronto l'idea kierkegaardiana di frammento con le teorie romantiche. Sul valore del frammento per i romantici, cfr. D'Angelo 1997, 106-114. Particolarmente utile potrebbe essere la similitudine che istituisce F. Schlegel: "Un frammento deve, al pari di una piccola opera d'arte, essere completamente separato dal mondo circostante e in sé medesimo perfetto come un riccio" (*Athenaeum* 2009, 180, tr. modificata).

comunicazione che proprio nel momento in cui pare darsi si trasforma in comunicazione negata (Cfr. Rocca 2004, 33-34). Eppure, una qualche comunicazione c'è, anche solo per il fatto che la conferenza è letta di fronte agli altri *Symparankromenoi*. Che tipo di comunicazione vige quindi tra questi con-morenti? Una comunicazione postuma, una comunicazione di morte.

Quale rapporto vige tra la morte e il segreto? La morte è l'ultima barriera tramite la quale il singolo può negare la propria comunicazione. Al contempo però, attraverso la morte, si apre una condizione di possibilità paradossale per la comunicazione, l'unica capace di mantenere il segreto: "la morte è il recinto inviolabile che sigilla il segreto anche nel momento in cui viene comunicato" (ivi, 36). Se così stanno le cose, la comunione di diverse individualità nel segreto necessiterà che queste siano con-morenti, che esse abbiano stretto un patto di morte: "tra tali individui demoniaci si trova un'unione stretta nella quale si attaccano l'un l'altro così angosciosamente e indissolubilmente che nessuna amicizia si può paragonare a quest'intimità" (Kierkegaard 2013, 553). Entra così in gioco la categoria che riassume in sé tanto il segreto, quanto la morte: il demoniaco. Più avanti nella sua produzione, Kierkegaard definirà il demoniaco come "l'angoscia del bene" (ivi, 527), o come la libertà che vuole negare sé stessa, è il sé che si chiude in sé (Cfr. Kierkegaard 2011a, 53). Il demoniaco, presupponendo il sé, e la libertà che questo comporta, è una categoria essenzialmente moderna e cristiana. Più precisamente, il demoniaco, negando la libertà della rivelazione, è il contrapposto della rivelazione cristiana. Provenendo dal segreto e dalla morte, tutto ciò che un poeta demoniaco può produrre sono carte postume, lasciti, frammenti (RT, 62-63). È con queste cose in mente che l'esteta inizia l'esortazione che funge da preambolo alla sua riscrittura.

Lo pseudonimo annuncia che la sua eroina, dovendo essere il vero riflesso del tragico antico nel tragico moderno, è la "figlia della pena" (RT, 63) che ha come corredo "la dote del dolore" (ibid.). L'eroina, in quanto prodotto poetico, è in tutto e per tutto possesso del suo autore, ma, contemporaneamente, dice l'esteta, "è come se io, in una notte di passione, avessi riposato con lei, come se mi avesse confidato il suo profondo segreto, spirando quest'ultimo e la sua anima nel mio abbraccio" (ibid.). Ancora una volta l'unione di amore, morte e segreto, ancora una volta comunicazione postuma, dal momento che la rivelazione appartiene al momento della morte. Così dovrà essere la nuova Antigone: "voglio conservare questo nome dalla tragedia antica, a cui nell'insieme mi ricondurrò, benché per un altro aspetto tutto diventerà moderno" (ibid.). Questo aspetto moderno è sicuramente la riflessione, ma una riflessione che, per tenere viva l'ambiguità tragica della pena, non deve presentarsi nella sua infinità, ma in una maniera del tutto particolare, tale che quando essa "è destata, non la rifletterà fuori dalla pena, ma dentro in essa, in ogni istante trasformerà la pena in dolore" (RT, 64). Per scoprire quale sia questa riflessione, occorre passare alla vera e propria riscrittura di Antigone.

La nuova Antigone

Questa la trama della nuova Antigone kierkegaardiana. Edipo ha ucciso la Sfinge e liberato Tebe. Edipo però ha ucciso suo padre e giaciuto con sua madre, ereditando il trono della città che gli ha dato i natali. Edipo non muore per spiare gli orribili atti che ha compiuto, ma continua a governare Tebe con saggezza e giustizia. La figlia di quell'amore incestuoso, Antigone, è venuta a conoscenza, in una maniera misteriosa eppure con certezza assoluta, del reale significato degli atti del padre, senza tuttavia essere certa se egli fosse consapevole dei suoi crimini. Antigone si trova così nel dubbio: osare fidarsi col padre, col rischio di infangare la sua immagine di eroe, o tacere? Antigone decide di serbare il segreto nel suo cuore. Così facendo, ella dedica la sua intera esistenza al mantenimento di questa muta promessa col padre, facendo in modo che nulla di questo segreto possa trasparire. La crisi soggunge quando Edipo muore: Antigone si ritrova ad essere l'unica custode del segreto, al quale la sua vita è totalmente dedicata. Antigone è scissa tra l'immagine esterna che la dipinge come figlia fedele e devota, e ciò che muove la sua interiorità, cioè il segreto che ella ha assunto a proprio vanto e a propria ragion d'essere. La situazione si complica nel momento in cui, all'unica forza da cui era finora stata spinta, l'amore filiale verso il padre, se ne oppone una nuova, simile alla prima: Antigone si innamora di un giovane, Emone. Emone ricambia Antigone, la quale tuttavia non può donare all'uomo il proprio cuore: la giovane ha infatti dedicato la propria vita al mantenimento del segreto e non può rischiare di lasciarsi scappare anche il minimo segno di ciò che custodisce nel proprio intimo. L'amante intuisce che qualcosa di oscuro le impedisce di ricambiare il suo amore e tenta in ogni modo di strapparle il segreto, senza comprendere che così facendo non ottiene altro che affondare Antigone ancora di più nella sua disperazione: ella vorrebbe infatti ricambiare i gesti di Emone, ma ognuno di questi le ricorda la costrizione nei confronti del padre. La fine della tragedia trova luogo presso la tomba di Edipo, dove Antigone è andata a commemorare la memoria del defunto: Emone raggiunge la ragazza per un ultimo disperato tentativo e quasi riesce a carpire il segreto della donna. Antigone, tuttavia, proprio mentre sta per cedere, comprende che le si prospetta una sola soluzione per mantenere fede al proprio segreto, per superare la prova definitiva che le permetterebbe di trovare il compimento dell'idea per la quale ha vissuto – morire per essa. Solo tramite la morte volontaria Antigone può restare fedele al proprio compito e portare con sé il segreto nella tomba.

Passando alla vera e propria analisi, lo pseudonimo autore indica subito, nella terza parte della conferenza, quale debba essere quella peculiare riflessione che regge la possibilità di un tragico moderno. "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 sé" (RT, 64). L'angoscia è segnata quindi da una costante ambiguità: essa al contempo ama e teme il suo oggetto (RT, 65), lo possiede e se ne ritrae.¹³ In definitiva, essa abita sul confine che sta tra l'ambiguità greca e la riflessione moderna e riesce così a creare lo spazio per la possibilità di una sintesi tra due elementi che parevano contrapposti – il tragico e il moderno. Del primo mantiene l'ambiguità, del secondo il riferimento a un sé riflessivo. Nella narrazione vera e propria, il correlativo dell'angoscia è il dubbio di Antigone: il fatto che lei non conosca il grado di responsabilità del padre è quella anfibia ed equivocità che le permette di essere tanto riflessiva quanto trasparente.

Il secondo momento dell'analisi della trama riguarda la dialettica tra individuo e stirpe. Si è già accennato come, nel mondo greco, essendo ogni individuo un immediato, il singolo non conserva il ricordo del dolore della sua stirpe. Allo stesso modo, secondo Kierkegaard, "nella tragedia greca Antigone non si occupa affatto dell'infelice destino del padre" (RT, 66): la dialettica tragica consiste però proprio nel fatto che nel mondo antico, per quanto l'individuo sia indifferente rispetto al proprio destino, ne sia al contempo determinato essenzialmente. In generale, per i greci, "le condizioni di vita sono date [...] una volta per tutte come quell'orizzonte entro il quale vivono. Sebbene quest'ultimo sia oscuro e nebuloso, è altresì immutabile" (ibid.). Eppure, se la "pena oggettiva" (RT, 67) è di certo impossibile nel mondo moderno, altrettanto impossibile è la fuga da ogni condizione sostanziale a cui tende il moderno. Come riesce quindi lo pseudonimo autore a tenere insieme queste istanze nella sua narrazione? Se l'Antigone antica è segnata dalla colpa dei labdacidi in maniera tanto profonda che è impossibile vedere lo scontro con Creonte come un fatto isolato ed occorre invece osservarlo sotto la lente del riflesso del "penoso destino di Edipo" (RT, 66), ora, nella tragedia moderna, bisogna evidenziare come Antigone partecipi sì della colpa del padre,¹⁴ ma non come di un fatto a lei esterno bensì come una scelta e un'appropriazione. Tale riflessione permette ad Antigone di mantenersi all'interno della sostanza familiare e a quest'ultima di sopravvivere, (condizione necessaria per il tragico,) pur spostandosi nell'intimo del cuore della giovane.

Si passa, con quest'ultima considerazione, ad un altro punto fondamentale per l'analisi della nuova tragedia: l'interiorità dell'anima dell'eroe, che diventa la vera e

¹³ Che l'angoscia sia una vera riflessione, è dimostrato, secondo Kierkegaard, tanto dalla sua struttura grammaticale riflessiva (tanto in italiano, quanto in danese si dice "io *mi* angoscio per"), quanto dalla sua temporalità specifica. Dice infatti lo pseudonimo: "l'angoscia include sempre in sé una riflessione sul tempo, poiché io non posso essere angosciato per il presente, ma solo per il passato o il futuro, e il passato e il futuro [...] sono determinazioni della riflessione" (*ibidem*).

¹⁴ Da notare come, tanto nella vecchia come nella nuova versione della tragedia – ed è questa la più importante e rilevante differenza da Hegel – Antigone è descritta molto più come figlia che come sorella. Cfr. Adinolfi, *Una romantica tragedia moderna* in RT, 10.

propria scena dove si svolgono i fatti.¹⁵ Così come la scena volge verso l'interno, ed è questo un tratto moderno che ha a che fare con la riflessione, così fa pure la vita di Antigone, la quale ora "non è rivolta verso l'esterno ma verso l'interno" (RT, 67). Questa introversione costringe l'eroina alla solitudine più profonda, poiché il suo isolamento è dovuto alla radicale separazione tra interno ed esterno: la sua personalità è infatti scissa tra un'apparenza esterna di figlia devota e la sua interiorità, dove il segreto del padre è custodito nell'incognito. Il segreto è allora la nota dominante di tutto il rapporto dell'eroina con Edipo. Non solo: il segreto è ciò che tiene unite angoscia e colpa: infatti è la condivisione del segreto del padre che permette ad Antigone di appropriarsi della colpa sostanziale, così che essa si collochi nel luogo intermedio dell'angoscia.¹⁶ Non solo Antigone è custode del segreto, ma il segreto pervade l'intera sua esistenza: è figlia del segreto, in quanto frutto dell'unione proibita di Edipo e Giocasta, è sposa del segreto in quanto ad esso dedica la propria esistenza, è infine madre del segreto perché lo porta nel suo grembo, senza tuttavia riuscire mai a partorirlo.¹⁷ Due sono le conseguenze da trarre: la prima è il riconoscimento di come questa nuova vicenda sia una modernizzazione del tema dell'incesto,¹⁸ la seconda deve far notare il parallelismo tra questa nuova Antigone e Maria. Entrambe infatti sono tanto figlie, quanto mogli e madri, ma ancor più è lo stesso pseudonimo a suggerire questo parallelismo quando chiama la propria eroina "virgo mater del tutto estetica" (RT, 68), accomunando la gravidanza del segreto e il concepimento del Cristo annunciato dall'angelo (Cfr. Lc, 1, 26-38). L'analogia si inserisce però dialetticamente all'interno dell'opposizione più decisa: se il messaggio di Cristo è di apertura, rivelazione e comunicazione, il segreto che Antigone porta in grembo è l'opposto di Cristo, è quindi letteralmente l'Anticristo.¹⁹ In quanto Anti-Cristo, in quanto quindi rapportantesi alla rivelazione, il demoniaco si oppone ostinatamente *modo ponendo* a ciò che costituisce l'essenza della modernità ed è onestamente e paradossalmente più moderno di quanto possa esserlo ogni illusoria speculazione.²⁰

Se questa è la situazione di fondo che pervade la nuova Antigone, la narrazione vera e propria si concentra attorno a due fatti. Il primo evento che sconvolge la vita della nuova

¹⁵ Cfr. RT, 67, dove si parla della "scena dello spirito." Ancora una volta, già Hegel aveva individuato, analizzando Amleto, come il dramma moderno trovi il proprio luogo e il proscenio all'interno dell'animo dell'eroe. Su questo, cfr. Rocca 2001, 79.

¹⁶ Ancora una volta, come nota giustamente Steiner, il motivo della donna custode del segreto ha chiare origini, che dai padri della chiesa giungono fino alla più diretta influenza romantica (Steiner 2003, 75).

¹⁷ Cfr., anche per quanto segue, Rocca 2004, 41-44.

¹⁸ Come apparirà in modo più evidente quando si scontreranno l'amore per il padre e per Emone.

¹⁹ Cfr. ancora una volta le indicazioni di Rocca 2004, 41-44.

²⁰ Per concludere riguardo al tema del segreto, un'ultima nota: se si è detto che nella tragedia moderna si assiste al passaggio dai momenti discreti di coro e monologo verso il dialogo, nell'exasperazione della modernità che è la tragedia della nuova Antigone lo stesso dialogo è introverso al punto di diventare silenzio (non solo l'esteta non scrive alcun dialogo, ma non racconta di nessuno scambio di parole: le uniche parole della tragedia sono quelle con cui Emone prova a sradicare il segreto alla sua amata, che trovano però, come risposta, solo il silenzio di lei)..

Antigone è la morte del padre, con la quale è tolto l'ultimo possibile sbocco per il segreto, nonché l'unica comunanza che legava Antigone ad un'altra persona vivente. A partire da questo momento "la vita della nostra Antigone è sostanzialmente finita" (RT, 67), questo non nel senso che lei effettivamente si incammini verso la morte biologica, ma nel senso più essenziale che lei e la sua vita appartengono in tutto e per tutto alla morte: "Antigone è *per* la morte."²¹ Rispetto all'originale, la rilettura kierkegaardiana approfondisce il senso esplicitamente moderno della chiusura e del rapporto tra morte e segreto. In questo *trait d'union* si incentra il cuore pulsante dell'Antigone moderna, che conduce verso la conclusione della vicenda.

Il secondo evento narrativo è quello decisivo per il meccanismo tragico. Per quanto interessanti possano essere le questioni finora affrontate per determinare il concetto di tragico moderno, cionondimeno, anche dopo la morte di Edipo che spinge l'eroina verso "la vetta aguzza dell'isolamento" (Steiner 2003, 72), Antigone rimane "un personaggio epico e il tragico in lei ha soltanto interesse epico" (RT, 73). Mancano infatti le due condizioni formali necessarie per il tragico: la collisione/contraddizione e la punizione. La punizione per la *hybris* di Antigone si ha quando, dopo la morte del padre, essendo completamente estranea alla compagnia degli uomini, "è sul punto di vivere del tutto spiritualmente, cosa che la natura non tollera" (RT, 74). Perché il secondo polo, quello della collisione/contraddizione²² appaia, occorre che all'unica forza che finora aveva mosso Antigone se ne contrapponga un'altra, ad essa "simpatetica" e "uniforme" (RT, 74): infatti, solo se le forze che si scontrano hanno una comune origine il loro scontro si determina come una diretta opposizione. La nuova forza deve quindi essere altrettanto omogenea nella direzione quanto opposta nel verso alla pietà filiale di Antigone verso il padre: l'interesse drammatico che forza questa contraddizione è l'amore ricambiato per un uomo, Emone. Questo movimento è infatti tanto omogeneo, in quanto in entrambi i casi si tratta dell'amore verso un uomo, quanto contrario, dal momento che, mentre la pietà filiale guida verso l'introversione e il segreto, l'innamoramento verso l'uomo la spingerebbe verso la comunione con un'altra persona e la rivelazione del suo intimo incognito. La lotta tra le due istanze rappresenta l'ultimo momento dell'appropriazione della colpa, poiché nell'opposizione tra padre e amante si ha il parallelo formale della colpa incestuosa di Edipo e nella rivalità tra amante e padre si riflette quello scontro tra apertura e chiusura che determina la vicenda tragica nella sua essenza moderna. Antigone

²¹ Rocca 2001, 80: nel senso che questa espressione acquisisce in Kierkegaard 2011a. Così come i *Symparankromenoi*, pur venerando la morte, non commettono suicidio collettivo, ma dedicano alla morte la loro vita, così la loro eroina non muore, ma è già sempre, da viva, sepolta. In questo caso, oltre che il più vicino influsso romantico, si ha una rilettura della questione eminentemente greca dell'appartenenza di Antigone alle forze stigie della morte, che in parte aveva intuito anche Hegel.

²² Se il tema della contraddizione dialettica è ricavato, come già accennato, dalla filosofia idealistica, quello della punizione è ripreso da Kierkegaard direttamente dalla tradizione greca.

si trova di fronte a un vero e proprio *aut-aut* tra i due uomini: l'impossibilità di uno spazio intermedio è ciò che causa il "soffocamento" (Steiner 2003, 76) di Antigone, la quale trova respiro solo nella morte (Cfr. Rocca 2001, 80).²³ L'istante in cui è creata la contraddizione tragica, il momento cioè in cui Antigone entra in contatto con Emone, è per lei l'ultima possibilità di redenzione. È questa la situazione limite per il demoniaco, quella in cui, nella sua chiusura, è comunque toccato dal bene:²⁴ in questo modo il singolo è messo di fronte a una scelta definitiva circa la propria chiusura o apertura. Antigone non può agire: la sua appartenenza alle forze della morte e il suo incestuoso rapporto demoniaco con il padre la costringono alla morte, poiché solo nella morte le è possibile comunicare il proprio intimo – ma non ad Emone, dal momento che quella con quest'ultimo sarebbe una comunicazione di apertura. A chi dunque? All'esteta, che come lei appartiene al mondo dei morti. Questa comunicazione non è una comunicazione di apertura, ma il comune rinchiudersi nel cerchio recintato del segreto. In questo modo si ha una comunicazione postuma tra due appartenenti alla morte, letta dinnanzi a una comunità di con-morenti, sepolta dentro un *secrétaire* postumo e pubblicata in via anonima.²⁵

Conclusione

Questo *climax* corrisponde a un vero e proprio trionfo della morte del tutto moderno, in cui arte, estetica e morte sono intrecciate in modo indissolubile. Cercando di superare il tragico, negando il dolore che esso portava con sé e credendo di superarlo grazie alla forza della propria nuova soggettività, il mondo moderno non comprende che così si rinchiude in un circolo al cui centro rimane il vuoto di una solitudine angosciata, in cui il soggetto si ritrova isolato e costretto a sopportare il proprio dolore. Per Kierkegaard, il meccanismo che sorregge la possibilità di un tragico moderno è, come già era per l'antico, quello del ribaltamento, che si declina però ora in una direzione opposta: se nell'antichità l'eroe era innocente, ma doveva patire per colpa dell'unilateralità della sostanza di cui faceva parte, e quindi soffriva, da singolo, per colpa dell'universale, ora, nel moderno, l'individuo potrebbe essere salvato dall'universale, di fronte al quale però si rende colpevole, e patisce per la propria colpa. La ribellione dell'individuo nei confronti dell'universale, se poteva suscitare compassione nell'antico, ora, dal momento che l'universale è il vero universale della fede e del Dio cristiano, si mostra come semplice

²³ Quest'accoppiamento di metafore riguardo al respiro non è casuale, se si considerano, per esempio, le pagine che Kierkegaard dedica alla "perdita pneumatica della libertà", cfr. Kierkegaard, CA, 555-577.

²⁴ Cfr. CA, 527 e, attraverso la narrazione di Agnese e Tritone: TT, 125-129.

²⁵ Cfr. l'introduzione (fittizia) di Victor Eremita in Kierkegaard 1976-89, 55-70.

peccato e non può suscitare pietà. Come Kierkegaard tuttavia afferma, questa durezza del peccato cristiano, a differenza dell'abisso della responsabilità in cui l'io moderno affonda sé stesso, sta in una vicinanza paradossale con l'incommensurabile gioia del perdono. Al tragico destino dell'uomo moderno, chiuso e isolato nella fortezza della propria disperazione, si offre ancora la possibilità del perdono e di una nuova comunione. Il piccolo scrigno in cui è conservata la soluzione della contraddizione tragica, nella produzione kierkegaardiana, è rappresentato da una breve raccolta di testi, intitolata in italiano *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo* (2011b), dove il giglio e l'uccello sono tratteggiati precisamente come figure opposte a quella della moderna Antigone.²⁶ Se le categorie fondamentali dell'Antigone moderna erano il segreto, l'ostinazione e la disperazione, il discorso sul giglio e l'uccello verterà attorno alle tre categorie opposte di ascolto, obbedienza e gioia.

L'analisi di questi testi esula dalle possibilità di questo contributo, che aveva il compito invece di interrogarsi sulla possibilità di un tragico moderno. Un tragico moderno, per Kierkegaard, non solo è possibile, ma la modernità stessa è segnata dalla possibilità di farsi tragedia nel momento in cui fraintende la propria nuova libertà per semplice arbitrio e isolamento. Proprio in questa tragedia, tuttavia, sta anche la possibilità di salvezza e di annullamento del tragico. L'individualità libera, che è il seme del tragico moderno, è sì il frutto più maturo della modernità, ma può essere felice solo se non si isola e arrocca in sé stessa, ma se comprende di essere fondata nella sua possibilità a partire da un'alterità inalienabile, quella divina, che rimane per Kierkegaard lo sfondo ultimo per ogni agire non tragico all'interno del mondo moderno.

²⁶ La messa in parallelo di *Enten-eller* e dei discorsi non è casuale, ma deriva da una precisa intenzione di Kierkegaard, che accompagnò la seconda edizione del suo primo capolavoro con questi scritti di devozione, che ne costituiscono il contraltare e sono offerti con la mano destra: egli vedeva in questo libriccino il controcanto al *monstrum* del suo primo libro e il piccolo scrigno in cui custodire la cura della malattia che permeava *Enten-eller*.

BIBLIOGRAFIA

- ADINOLFI, I. 2007. "Metamorfosi filosofiche di Antigone. Lettura hegeliana e kierkegaardiana della tragedia di Sofocle." *NotaBene, Quaderni di studi kierkegaardiani* 6: 39-68.
- ARISTOTELE. 2015. *Retorica e poetica*, tr. it. di M. Zanatta. Milano: UTET.
- . *Etica Nicomachea*.
- . *Poetica*.
- CUSATELLI, G. (cur.). 2009. *Athenaeum, 1798-1800: tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen*. Tr. it. di E. Agazzi e D. Mazza. Milano: Bompiani.
- HEGEL, G.W.F. 1997. *Estetica*. Tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Fenomenologia dello spirito*. Tr. it. di G. Garelli. Torino: Einaudi.
- KIERKEGAARD, S. 1976-1989. *Enten-eller*. Tr. it. di A. Cortese. Milano: Adelphi.
- . 1986. *Timore e tremore*. Tr. it. di C. Fabro. Milano: Bur.
- . 1989. *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*. Tr. it. a cura di D. Borso. Milano: Guerini e Associati.
- . 2011a. *La malattia per la morte*. Tr. it. di E. Rocca. Roma: Donzelli.
- . 2011b. *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo. Tre discorsi di devozione*. Tr. it. di E. Rocca. Roma: Donzelli.
- . 2012. *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un esperimento di ricerca frammentaria*. Tr. it. di L. Liva. Genova: il Melangolo.
- . 2013. *Le grandi opere filosofiche e teologiche*. Tr. it. di C. Fabro. Milano: Bompiani.
- . 2015. *Scritti sulla comunicazione*. Tr. it. di C. Fabro. Napoli-Salerno: Orthotes.
- ROCCA, E. 2012. *Kierkegaard*. Roma: Carocci.
- . 2001. "L'Antigone di Kierkegaard o della morte del tragico." In P. Montani (ed.). *Antigone e la filosofia*. Roma: Donzelli Editore.
- . 2013. "Poesia apocalittica e morte dell'arte. Heiberg, Martensen e Kierkegaard." *Rivista di filosofia neoscolastica* 3-4: 963-977.
- . 2004. *Tra estetica e teologia*. Pisa: ETS.
- STEINER, G. 2003. *Le Antigoni*. Tr. it. di N. Marini. Milano: Garzanti.
- STEWART, J. 1998. "Hegel's influence on Kierkegaard's interpretation of Antigone." *Persona y derecho* 38: 195-216.
- . 2010. *Kierkegaard's relation to Hegel reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SZONDI, P. 1999. *Saggio sul tragico*. Tr. it. di F. Vercellone. Torino: Einaudi.