GEORGE STEINER

LE ANTIGONI

Garzanti

www.garzantilibri.it

facebook.com/Garzanti

@garzantilibri

IL LIBRAIO

www.illibraio.it

Traduzione dall'inglese di
Nicoletta Marini

Titolo originale dell'opera:
Antigones

© George Steiner, 1984

ISBN 978-88-11-14167-9

© Garzanti Editore s.p.a., 1990, 1995
© 2003, Garzanti Libri S.r.l., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

Prima edizione digitale: 2014
Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

A Deborah

ὦ τέκνον, ἦ παρεῖ;

In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.

(Nei campi di cui ci occupiamo, la rivelazione accade soltanto in modo fulmineo. Il testo è il tuono che segue e rimbomba a lungo.)

WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, N.I.i

Capitolo primo

1

Siamo «solo gli interpreti di interpretazioni» scrive Montaigne riecheggiando la descrizione platonica del rapsodo come ἑρμηνέων ἑρμηνῆς nello *Ione*.

All'incirca tra il 1790 e il 1905, la maggior parte dei poeti, dei filosofi e degli studiosi europei si è trovata d'accordo nel considerare l'*Antigone* di Sofocle non solo la migliore tragedia greca, ma anche l'opera d'arte più vicina alla perfezione tra tutte quelle prodotte dallo spirito umano. L'argomentazione si muove per cerchi concentrici. Atene, nel V secolo, dette dimora ed espressione alla preminenza dell'uomo, e segnò lo zenit del suo genio secolare nelle realizzazioni filosofiche, poetiche e politiche. La supremazia culturale di Atene era quasi un luogo comune per Kant e Shelley, per Matthew Arnold e Nietzsche. È superfluo dire che la storia del pensiero e della sensibilità ha attinto, per tutto il XIX secolo, la sua forza principale da una riflessione sulla Grecia classica e da uno sforzo, analitico e mimetico al tempo stesso, volto a cogliere le origini della perfezione attica e a chiarirne la fragilità politica. L'idealismo tedesco, i movimenti romantici, la storiografia di Marx e la mitografia della mente di Freud, che affondano le loro radici in Rousseau e in Kant, sono, nei loro momenti fondamentali, meditazioni attive su Atene. Ernest Renan parlava a nome del suo secolo quando registrò la rivelazione di sensibilità da lui provata durante la sua prima visita all'Acropoli nel 1865; era «le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale» (il miracolo greco, una cosa esistita una volta sola, che non si è più vista, che mai più si rivedrà, ma i cui effetti dureranno per sempre, cioè un tipo di bellezza eterna, priva di qualsiasi pecca locale o nazionale). «Sage, wo ist Athen?» (Dimmi, dov'è Atene?) chiedeva Hölderlin nell'inno *Der Archipelagus* (*L'Arcipelago*). Renan rispondeva che Atene era nascosta nell'uomo moderno, che il mondo si sarebbe salvato solo ritornando al Partenone e rompendo i suoi legami con la barbarie – «Le monde ne sera sauvé qu'en revenant à toi, en répudiant ses attaches barbares».[1]

La sensibilità barocca e neoclassica aveva individuato il cuore del «miracolo greco» nell'epica omerica, nella sempre attuale capacità di Omero di istruire l'uomo civile nell'arte della guerra e dell'ordine domestico. Il XIX secolo identificò l'essenza della cultura greca nella

tragedia ateniese. Le ragioni di questa identificazione superano le istanze meramente estetiche o didattiche. I maggiori sistemi filosofici, a partire dalla Rivoluzione Francese, sono stati sistemi tragici che hanno metaforizzato la premessa teologica della caduta dell'uomo. Le metafore sono di varia natura: il concetto di alienazione da sé in Fichte ed Hegel, il copione marxista della servitù economica, la diagnosi di Schopenhauer sul comportamento umano sottomesso ad una volontà coercitiva, l'analisi della decadenza in Nietzsche, la storia che narra Freud dell'insorgere della nevrosi e dell'insoddisfazione dopo la colpa edipica originaria, l'ontologia della caduta della verità primaria dell'Essere in Heidegger. Dedicarsi alla filosofia, dopo Rousseau e Kant, trovare un'espressione normativa e concettuale della condizione psichica, sociale e storica dell'uomo, vuol dire pensare in termini tragici. Equivale a scoprire nel teatro tragico, come Nietzsche nel *Tristan*, l'«*opus metaphysicum* par excellence». Ciò significa che il discorso filosofico da Kant a Max Scheler fino ad Heidegger sottintenderà o articolerà una teoria dell'effetto tragico e attingerà, quasi d'istinto, i suoi esempi determinanti da passi della tragedia. I termini di riferimento si trovano in Schelling, nella famosa *Decima Lettera* delle *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, del 1795. La tragedia greca celebra la libertà umana perché permette ai suoi eroi di combattere contro «la prepotenza del destino» (*die Übermacht des Schicksals*). Le «costrizioni e i limiti dell'arte» esigono la sconfitta dell'uomo in questa lotta, anche là dove l'errore o la colpa, che provocano tale disfatta, sono, a rigore, fatali, «predestinati» (*auch für das durch Schicksal begangene Verbrechen*). *Fatum*, nella tragedia greca, è una «potenza invisibile, inaccessibile alle forze naturali», che comanda agli stessi dèi. Ma la sconfitta cristallizza la libertà dell'uomo, la sua lucida spinta ad agire e ad agire polemicamente, il che determina la sostanza del suo essere. Le categorie di Schelling, «libertà», «destino», le dinamiche dell'«ego» e le componenti del conflitto mortale a cui si riferisce, sono delle costanti nella metafisica e nella psicologia post-kantiana. A queste specifiche categorie e a questa dialettica dell'affermazione di sé, la tragedia greca ha dato una forma primaria e definitiva.[2]

L'immaginazione idealistica e romantica ha innalzato Sofocle a massimo poeta tragico greco, dimostrandosi in questo aristotelica, come per gran parte della sua biologia vitalistica e della sua estetica. Negli appunti preparatori alla sua *Storia della tragedia attica*, del 1795, il giovane Friedrich Schlegel si chiedeva: «Dunque, solo Sofocle è perfetto, completo?» (*Also nur S. ist vollkommen?*). La sua risposta era stata affermativa: «I più grandi poeti greci sono come un coro in armonia, ma è Sofocle a condurre il coro, come Apollo Μουσηγέτης che guidava il coro delle Muse». Nelle lezioni sulla storia della letteratura classica, tenute per la prima volta tra il

1796 ed il 1803, A.W. Schlegel definì Sofocle primo tra pari per «l'eccellenza e la perfezione», un poeta – l'originale è in corsivo – «di cui è quasi impossibile parlare se non con venerazione religiosa» (*anbetend*). Per Schelling, come dimostrano le lezioni sulla *Filosofia dell'arte* (1802-1805), questo giudizio di Schlegel aveva tutta la forza dell'evidenza: «L'alta moralità, l'assoluta purezza delle tragedie sofoclee sono state oggetto di ammirazione nei secoli». Nonostante il genio di Shakespeare, Sofocle rimane «il vero culmine dell'arte drammatica». F. Schlegel si spinge oltre nella *Geschichte der alten und neuen Literatur* (*Storia dell'antica e moderna letteratura* 1812-1814): «Sofocle è senza pari, non solo nel teatro, ma in tutta la poesia della Grecia e in tutto il suo sviluppo spirituale (Geistesbildung)». Goethe aveva elevato a verità canonica l'opinione secondo cui Sofocle avrebbe conferito un'eterna perfezione formale alle istanze di terrore e di sofferenza che Eschilo aveva risvegliato per dar loro una potenza tremenda, ma talvolta enigmatica e arbitraria, e al tempo stesso avrebbe anche saputo dominare e contenere le intuizioni psicologiche che dovevano insinuare, persino nelle migliori tragedie di Euripide, un elemento di estetismo e di spuria modernità. George Eliot, in *Antigone and its Moral* (*Antigone e la sua morale*, 1856), scriveva che: «Sofocle era stato l'unico poeta drammatico che si potesse collocare sullo stesso piano di Shakespeare».

Nella costellazione delle sette tragedie sofoclee superstiti, *Antigone* era considerata la stella maggiore. Il giudizio, talvolta iperbolico, riguardava sia la protagonista che la tragedia o l'indistinta fusione di entrambe. «La tua opinione su Antigone è giusta», scriveva Shelley a John Gisborne nell'ottobre del 1821. «Che sublime ritratto di donna! e cosa pensi dei cori e in particolare del lamento lirico della vittima simile ad un dio? e delle minacce di Tiresia, e del loro immediato compimento? Alcuni fra noi, in una precedente esistenza, si sono innamorati di un'Antigone: ecco perché non troveranno mai completa soddisfazione in un legame mortale». Hegel, nelle lezioni di estetica (1820-1829), abborda l'*Antigone* come «la tragedia sublime per eccellenza e, sotto ogni punto di vista, l'opera d'arte più perfetta che lo spirito umano abbia mai prodotto». Nelle lezioni di storia della filosofia, tenute tra il 1819 ed il 1830, Hegel invoca l'eroina, «la divina Antigone, la più nobile figura mai apparsa sulla terra». Per tutto il decennio 1840-1850 questi sentimenti abbondano. Friedrich Hebbel, che considerava il suo dramma *Agnes Bernauer* «un'*Antigone* dei tempi moderni», definì la tragedia sofoclea come «das Meisterstück der Meisterstücke dem sich bei Alten und Neueren Nichts an die Seite setzen lässt» (il capolavoro dei capolavori, accanto al quale non si può collocare niente di antico e di moderno). Questo giudizio si trova nel suo saggio *Mein Wort über das Drama!* del 1843, e non sappiamo se egli fosse consapevole dell'autorevole

giudizio hegeliano, mentre Thomas de Quincey lo ignorava, probabilmente, quando scrisse la sua lunga recensione a *The Antigone of Sophocles as Represented on the Edinburgh Stage* (L'Antigone di Sofocle come venne rappresentata nel teatro di Edimburgo, 1846), benché il suo tono non sia meno estatico. In eterno, questa tragedia «veste la freschezza della rugiada mattutina». Nessun altro dramma greco «raggiunge vette di così commovente grandezza», malgrado il fatto che «l'austerità della passione tragica sia sfigurata da un episodio d'amore». E riferendosi al personaggio di Antigone:

Holy heathen, daughter of God before God was known, flower from Paradise after Paradise was closed… idolatrous yet Christian lady, that in the spirit of martyrdom trodst alone the yawning billows of the grave, flying earthly hopes, lest everlasting despair should settle upon the grave of thy brother.

(Santa pagana, figlia di Dio prima che Dio fosse conosciuto, fiore del Paradiso dopo che il Paradiso fosse chiuso… signora idolatra e pur cristiana, tu nello spirito del martirio, sola, attraversasti i vortici spalancati della tomba e ti innalzasti sopra le speranze terrestri, perché la disperazione eterna non discendesse sulla tomba di tuo fratello.)

Poche sono le note di dissenso. Matthew Arnold aveva pubblicato il suo *Fragment of an Antigone* (Frammento di un'Antigone) nel 1849; ma nella Prefazione alla prima edizione delle sue poesie, nel 1853, Arnold decretava: «Un'azione come quella dell'Antigone di Sofocle, che si sviluppa intorno al conflitto tra i doveri dell'eroina sia nei confronti del cadavere del fratello e sia nei confronti delle leggi dello stato, non è più un'azione per cui si possa avvertire un profondo interesse». George Eliot, che doveva poi conferire al personaggio di Antigone un ruolo estremamente sottile e fecondo nella trama del suo romanzo *Middlemarch*, ribatté che Arnold aveva frainteso il significato della tragedia: il conflitto messo in scena da Sofocle era di una attualità permanente, dava una visione drammatica degli scontri tra coscienza privata e interesse pubblico, di una natura e di una gravità inseparabili dalla condizione storica e sociale dell'uomo. Infatti G. Eliot riconosceva nel testo sofocleo un'insistente parentela con le sue stesse preoccupazioni fondamentali. Questa tragedia greca mette in atto «quella lotta tra le tendenze naturali dell'uomo e le leggi stabilite che porta la vita superficiale dell'uomo al penoso e graduale conseguimento di un'armonia con i suoi bisogni interiori». Quando Cosima Wagner notava sul diario, il 18 giugno 1869, che il Maestro aveva definito l'*Antigone* di Sofocle come «l'incomparabile *par excellence*», si trattava di un giudizio convenzionale. Il *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* di Hofmannsthal, un prologo in versi scritto per l'allestimento della tragedia a Berlino, nel 1900, corona un secolo di visioni estatiche:

Dies strahlende Geschöpf ist keines Tages!
Sie hat einmal gesiegt und sieget fort.

Da ich sie sehe, kräuselt sich mein Fleisch
wie Zunder unter einem Feuerwind:
mein Unvergängliches rührt sich in mir:
aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen
heraus und kreiset funkelnd um mich her:
ich bin der schwesterlichen Seele nah,
ganz nah, die Zeit versank, von den Abgründen
des Lebens sind die Schleier weggezogen…

(Questa creatura radiosa non appartiene a nessun tempo!
Ha vinto una volta e continua a vincere.
Quando la vedo, la mia carne freme
come la stoppa sotto la vampa del fuoco:
quanto di me è imperituro si risveglia:
l'essenza più profonda di queste creature si sprigiona
e mi circonda luminosamente:
sono vicino all'anima sororale,
molto vicino, il tempo è affondato, dagli abissi
della vita i veli sono stati strappati…)

E in una curiosa allegoria che rimanda a Mosè, Hofmannsthal vede Antigone come un essere di fronte a cui «le traslucide, ferme onde della vita si ritirano riverenti».

Sie geht durch eine Ebbe. Links und rechts
tritt in durchsichtigen erstarrten Wogen
das Leben ehrfürchtig vor ihr zurück!

Encomi e invocazioni continuano anche dopo la fine dell'Ottocento. Nell'*Alcione*, del 1904, d'Annunzio si rivolge a:

Antigone dall'anima di luce,
Antigone dagli occhi di viola…

Charles Péguy, nella *Note sur M. Bergson* (1914), nota incidentalmente: «In cambio di un semicoro dell'*Antigone* sarei pronto a dare le tre *Critiche* e mezzo in-quarto dei *Prolegomena*» (di Kant). Nell'estate del 1927, André Gide sta rileggendo varie tragedie greche. Annota sul suo diario che, «in nessuna letteratura», niente è stato scritto di più bello del *Prometeo* di Eschilo e dell'*Antigone* di Sofocle. Ma, a partire dal 1905, per influenza dell'interpretazione freudiana, l'interesse critico e interpretativo si sposta sull'*Edipo Re*.

Sino a quel punto, per oltre un secolo, l'*Antigone* di Sofocle aveva però ottenuto il primato nel giudizio dei poeti e dei filosofi. Perché questa predilezione?

Non esiste una risposta facile. Se i primi adattamenti e traduzioni dell'opera risalgono al 1530 circa, lo stesso si può dire per altre tragedie greche. Nella sua biografia frammentaria di Sofocle, compilazione di *vitae* tradizionali, Lessing, nel 1760, non assegna una particolare preminenza all'*Antigone*, e nella *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) Sofocle non appare nemmeno. Si sa che più di trenta opere liriche sono state composte sul tema di Antigone, a partire dal *Creonte* di Alessandro Scarlatti nel 1699 fino all'*Antigone* di Francesco Basili, esattamente un secolo dopo. Ma, benché le opere su antichi temi tragici siano innumerevoli, nessuna «Antigone» è stata allestita nei

teatri dell'Europa occidentale, almeno dal primo Settecento sino all'epoca della Rivoluzione francese. Sorprendentemente, nessun dipinto ispirato a motivi tratti dalla leggenda di Antigone è stato esposto nei *salons* annuali di Parigi tra il 1753 e il 1789. Subito dopo, però, il testo di Sofocle ed il personaggio di Antigone assunsero un valore di «talismano» per lo spirito europeo.

Cambiamenti del genere possono nascere da avvenimenti contingenti, persino casuali. *Le voyage du jeune Anacharsis* (1788), dell'abate Jean-Jacques Barthélémy, oggi dimenticato, è una delle opere più significative nella storia del gusto europeo.[3] Questa fantasia pedagogica, con la sua ricostruzione moralistico-topografica della Grecia post-periclea attraverso gli occhi estatici di un giovane viaggiatore, contribuì a risvegliare la passione dei romantici per la Grecia e fu fonte delle politiche e delle illusioni filoelleniche dell'Ottocento. Nel capitolo XI, il protagonista sta per assistere alla sua prima tragedia attica: si tratta dell'*Antigone* di Sofocle. Il giovane Anacharsis è completamente sopraffatto: «Quel merveilleux assortiment d'illusions & de réalités! Je volais au secours des deux amants… Trente mille spectateurs, fondant en larmes, redoublaient mes émotions & mon ivresse» (Che meraviglioso assortimento di illusioni e realtà! Volavo in aiuto dei due amanti… Trentamila spettatori, che si scioglievano in lacrime, raddoppiavano le mie emozioni e la mia estasi). Segue poi una lunga citazione dal lamento funebre e dall'estremo commiato di Antigone. Vengono rappresentati altri drammi, più «recenti» e immaginari, ma Anacharsis «non ha più lacrime da versare, non ha più attenzione da prestare». Questo è, secondo me, il testo fondamentale per la moda di Antigone. Ne ritroviamo l'eco per i cento anni che seguono.

Il secondo e decisivo avvenimento casuale che determinò il grande interesse per Antigone fu la presenza contemporanea di Hegel, Hölderlin e Schelling nel Seminario Teologico di Tubinga, lo *Stift*. Hegel e Hölderlin furono compagni di studio e intimi amici dal 1789 sino alla fine del 1793. Schelling, di cinque anni più giovane, ma già considerato studente prodigio, si unì a loro nel 1790. La complicità di ideali e la corrispondenza di energie euristiche, che contrassegnarono l'amicizia dei tre giovani, avrebbero prodotto sul pensiero e sulla sensibilità europee effetti che non è facile esagerare. Entusiasti della Rivoluzione francese al suo sorgere, seguaci dell'Idealismo kantiano, visto dall'ottica della poesia e dai saggi estetici di Schiller, decisi in egual misura di far rivivere per le menti illuminate ciò che Hölderlin definiva «quell'aurea età di verità e bellezza che fu la Grecia», Hegel, Hölderlin e Schelling si imposero identici doveri e modelli di splendore.[4] Non siamo in grado di ricostruire gli esatti processi della loro simbiosi, ma il culto di Hölderlin per Sofocle e la

convinzione di Schelling, secondo cui la tragedia costituiva il discorso fondamentale dell'essere, derivarono probabilmente, in prima istanza, da Hegel. Fin dal luglio del 1787, Hegel si provò a tradurre Sofocle, in particolare l'*Edipo a Colono*, testo che lo avrebbe rinviato all'incomparabile pathos dell'*Antigone*. Hegel comunicò ai suoi due «compagni di entusiasmo» l'aura vitale di questo incontro. Nonostante successive polemiche e silenzi, l'*Antigone* sarebbe rimasta un legame fra i tre uomini che, individualmente, l'avrebbero posta come perno della loro coscienza.

La terza causa del predominio dell'*Antigone* è probabilmente legata alla storia del teatro. La presentazione della tragedia organizzata da Goethe nella versione debole e mutila di Johann Friedrich Rochlitz, nel 1808 e nel 1809, non fu un grande successo. L'allestimento del 28 ottobre 1841, invece, si rivelò un vero trionfo d'importanza storica. Con la regia di Ludwig Tieck, i cori musicati da Mendelssohn, la traduzione di Sofocle fatta da J.J. Chr. Donner, fu acclamata come la prima autentica ricreazione della tragedia classica greca nell'Europa moderna. Nonostante gli acidi commenti di Heine su «Der Neue Alexander», l'*Antigone* «di Mendelssohn», con il suo sforzo di riprendere la coreografia e i costumi antichi, furoreggiò in tutta Europa. A meno di un anno dalla prima di Potsdam, la tragedia fu rappresentata a Berlino. Poi venne l'allestimento di Parigi nel 1844; *Antigone* diventò così il primo dramma greco ad essere riproposto al pubblico in stile antico nel teatro nazionale francese. Fu la volta, infine, di Londra e di Edimburgo. Dalle memorie dell'autorevole orientalista e mitologo Max Müller, sappiamo che, per tutto il decennio 1840-1850, i cori dell'*Antigone* di Mendelssohn venivano regolarmente cantati nelle serate musicali delle famiglie o delle corali dilettanti. Fu questo allestimento a dare l'impulso ai numerosi dibattiti poetici e filosofici sulla tragedia (alcuni già citati), intorno alla metà del secolo. Allo stesso modo, ciò che gli studiosi hanno definito «un vero e proprio culto di Sofocle» nella Francia dell'ultimo Ottocento, fu il riflesso di una famosa messa in scena del ciclo Edipo-Antigone nel teatro romano di Orange, nell'agosto del 1894. Tuttavia, in entrambi i casi, la realizzazione teatrale era ad un tempo effetto e causa. La singolare aura dell'*Antigone* nella metafisica e nella poetica tedesca precede la resa di Mendelssohn di mezzo secolo, mentre in Francia la glorificazione di Sofocle nelle scuole e nei riferimenti etico-politici si consolida almeno dieci anni prima delle leggendarie interpretazioni di Mounet-Sully e di Julia Bartel (Péguy si trovava tra gli spettatori affascinati).[5]

Agivano forze più radicali, più sfuggenti. Provare a indovinarle significa, quasi sicuramente, sbagliare nelle valutazioni e nelle connessioni. Descrizioni analitiche della «storia delle mentalità» sono finzioni create a posteriori dalla logica. Eppure, vale la pena di fare delle

congetture – sia pur soltanto per rendere omaggio alla sovrana distinzione di Lessing tra l'ammasso inerte di informazioni e l'individuazione dei tratti essenziali di un fenomeno.

La retorica, le mitologie programmatiche e i cerimoniali della Rivoluzione francese avevano affrontato anche la condizione femminile. Le donne avrebbero assunto gli obblighi sacri della partecipazione alla vita civica, il dovere e diritto di esprimersi pubblicamente – tutte cose che l'*ancien régime* aveva loro negato. I diritti dell'uomo, così come furono proclamati nel 1789, sono, enfaticamente, i diritti della donna. Persino il lavoro domestico e la routine della cura dei figli dovevano essere riconosciuti e retribuiti in quanto necessari alla salute e alla fortuna storica dello stato-nazione. Lo sfruttamento e la trivializzazione dell'eros, che avevano caratterizzato l'ingiustizia economica e la dissolutezza del vecchio ordine, stanno per scomparire. Del *libertinage* i legislatori del 1789 e del 1793 sono decisi a conservare solo la radice dimenticata, *liberté*. Le figure-guida sono quelle di donne spartane, «compagne d'armi» dei loro eroici mariti, o di matrone della Roma repubblicana, pari a Bruto e a Catone. In definitiva, si è tentati di supporre che il programma di emancipazione femminile e di parità politica tra i sessi, professato dalla Rivoluzione francese e dai suoi simpatizzanti, utopici o pragmatici, attraverso tutta l'Europa, abbia fatto dell'Antigone un testo emblematico. La vita di alcune donne, del resto, sembrerebbe confermarne la risonanza: vedi Madame Roland, Mary Wollstonecraft e Madame di Staël. Qualcuno, effettivamente, ha confrontato l'audace follia di Antigone con quella di Charlotte Corday, l'assassina vendicatrice di Marat.

Ma le prove sono deboli e, tutto sommato, contraddittorie. La retorica della liberazione era sonora, ma nella pratica dominava l'assoluta conservazione. Il miglioramento della condizione della donna, rispetto a certe subordinazioni giuridiche e sociali, avvenne solo all'interno di un contesto generale di riforme umanitarie. Paradossalmente, le limitazioni imposte al comportamento femminile e all'educazione intellettuale della donna dal sistema napoleonico e dall'ethos della borghesia mercantile dell'Ottocento, erano ben più restrittive delle leggi hannoveriane e borboniche. Eccezion fatta per una frangia sacrificale e terroristica, come nel caso di alcuni piccoli gruppi rivoluzionari russi dove il personaggio di Antigone ebbe un ruolo simbolico, le donne giovani difficilmente compaiono nella politica o nei dibattiti politici dell'Ottocento. Il delicato, ma inflessibile addomesticamento del coraggio, dell'iniziativa e dell'ingegno femminile, che sta al centro dei *Promessi sposi* di Manzoni, è perfettamente rappresentativo. Nasce così il sospetto che l'esaltazione dell'eroina sofoclea, dopo il 1790, sia, in un certo senso, un surrogato della realtà. Filosofi, poeti e pensatori politici esaltano un atto di magnificenza femminile e si

fanno l'eco della superiorità di certi principi femminili sul potere civico e i suoi espedienti. Ma lo fanno *en fausse situation*, riconoscendo, infatti, compiacenti e/o pieni di rimorsi, che il contratto proposto nel 1789 non è stato rispettato tranne su punti marginali. Antigone, fantasma inquietante ma innocuo, è stata relegata nel discorso idealistico.

Tuttavia sentiamo, in una più ampia prospettiva, che la stessa Rivoluzione francese è davvero una chiave. Più di ogni altra tragedia greca superstite, ad eccezione delle *Baccanti* di Euripide – testo che, nonostante i commenti di Gilbert Murray e di E.R. Dodds, viene continuamente reinterpretato radicalmente e sottomesso a nuove valutazioni, soprattutto dagli anni Sessanta in poi – l'*Antigone* di Sofocle drammatizza l'intreccio del pubblico e del privato, dell'esistenza individuale e di quella storica. La storicizzazione dell'individuo è stata la verità dominante e l'eredità fondamentale della Rivoluzione francese. C'è un senso, benché istrionico, in cui era difendibile la promulgazione di un nuovo calendario, la designazione di un Anno Uno che segnasse l'*incipit*, il *novum* della condizione umana. Il tempo era cambiato. Le temporalità interne, le strutture del ricordo, della transitorietà, e, soprattutto, dell'avvenire, in virtù delle quali l'uomo compone la comprensione di se stesso, erano mutate. L'osservazione che fece Goethe di questa formidabile discontinuità in occasione della battaglia di Valmy, e la discussione serrata delle relazioni metamorfiche fra la Rivoluzione e la nuova consistenza del tempo individuale nel *Preludio* di Wordsworth costituiscono un'illustre testimonianza. Ma non c'è quasi nessuna biografia o raccolta di esperienze registrate negli anni 1790, nell'era napoleonica, nei decenni della violenta urbanizzazione, dei cambiamenti tecnologici e della reazione sociale conseguente, che non documenti l'irruzione del politico nel privato. I predoni della storia, in uniforme, entrarono di forza nel giardino di Blake. Napoleone ed il suo stato maggiore passarono come un turbine sotto le finestre di Hegel nelle ore dell'alba che precedettero la battaglia di Jena. In quell'ottobre del 1806 Hegel stava terminando il manoscritto della *Fenomenologia*. Questa coincidenza fornisce all'opera, alla teoria hegeliana della coscienza individuale spiegata nella storia e attraverso la storia e all'enigmatica convinzione di Hegel, per cui Jena significava la «fine dello storico», l'autorità di un'intuizione avvertita fisicamente. I romanzi di Stendhal sono un'unica riflessione sulla nuova immersione dell'individuo privato nell'estremo della storia. Ogni uomo o donna che abbia conosciuto il Terrore o che sia stato testimone dell'avvento dell'industria moderna, chiunque abbia marciato da La Coruña a Mosca e ritorno, ha sentito nelle proprie umili ossa il fuoco della storia. Per contrasto, è quasi una definizione dell'*ancien régime* dire che la partecipazione attiva, nella storia e nella politica, e l'affermazione della

personalità conseguente a tale partecipazione erano state una prerogativa dei potenti e dei professionisti. Come hanno visto Goethe e Carnot, non furono solo i grandi eserciti della Rivoluzione e del XIX secolo ad essere mobilitati dalle *levées en masse*: fu mobilitato l'uomo europeo.

Nell'*Antigone*, la dialettica fra l'intimità e l'esposizione agli occhi di tutti, fra gli eventi domestici e quelli più pubblici, diventa esplicita. La tragedia gravita intorno alla forzata «politica» dello spirito privato, alla necessaria violenza con cui i cambiamenti socio-politici colpiscono la muta interiorità dell'essere. A cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, Yeats si rivolge all'*Antigone* perché egli stesso, la sua poesia e la sua vita pubblica sono segnati da quell'interazione mortale. Dopo il 1789 non ci sarà più armistizio tra l'individuo e la storia politica. «Una bellezza terribile è nata» o, più frequentemente, una bruttezza terribile. Nell'articolare i due momenti, la tragedia sofoclea sembrava ineguagliabile.

Motivo portante di quell'articolazione è la «sorellanza». Di tutte le creature, reali o inventate, Antigone possiede la «più sororale delle anime» (come scrive Goethe nell'invocazione ad Antigone nell'*Euphrosyne Hymn* [Inno ad Euphrosyne, del 1799]). L'eroina incarna il concetto di sorella. L'intraducibile verso con cui si apre la tragedia consolida nella «sorellanza» l'essenza finale dell'identità e delle relazioni umane. Così facendo, presagisce e sottoscrive una percezione di precedenza che si trova al centro dell'Idealismo e del Romanticismo.

Il tema, tanto vasto da non poter essere riassunto, pervade la psicologia, la letteratura (*belles-lettres*) e la retorica personale del tardo Settecento e dell'Ottocento. L'immagine della donna come sorella, la convinzione che l'amore tra fratello e sorella costituisca il cuore dell'erotismo, ma lo trascenda anche, trovano la loro epifania più sottile, il loro coronamento nell'*Uomo senza qualità* di Musil. Questa formulazione finale trae autorità da oltre cento anni di speculazioni ossessive esplicitamente accumulate e riecheggiate da Musil. La documentazione, sia di ordine biografico che espressivo, abbonda. Nelle fasi iniziali e più importanti della poesia di Wordsworth, le innovazioni nella percezione dei fenomeni che organizzano tale poesia sono il frutto diretto di una dualità simbiotica. Molto spesso, il poema fissa e registra le illuminazioni sensoriali di Dorothy Wordsworth. La maturazione prodiga e complessa di Wordsworth si sviluppa da un'intimità fratello-sorella così profonda da comportare quasi una fusione di identità. La sua poesia e i diari lo dimostrano. Le parole di Shelley «non sono tuo: sono una parte di *te*» definiscono con precisione questo stato. La relazione di Charles Lamb con sua sorella, come l'intimità che legava Hegel e Macaulay alle rispettive sorelle, sono di una violenza e di una necessità tragica tali da ridurre la portata di ogni altro legame familiare o coniugale. Attraverso tutta la

messa in scena della sua vita e la sua opera, Byron suggerisce la centralità del desiderio e della corrispondenza psichica tra fratello e sorella. Il romanzo gotico ed il melodramma fanno dell'incesto consumato tra sorella e fratello un cliché, come, del resto, la grande arte e letteratura, nonché i generi intermedi con il loro fascino inquietante – la poesia e i racconti di Poe – dove forme popolari e mendaci assumono le tinte di una visione esoterica. La *Revolt of Islam* (*Rivolta dell'Islam*) di Shelley sviluppa il tema della passione del fratello per la sorella, mentre l'*Epipsychidion* definisce la «sorellanza» di animi appassionati come il paradigma dell'amore, l'*amorosa idea* platonica e gnostica che supera i rapimenti di un'unione coniugale o invece conferisce ad essi il loro vero carattere:

> Would we two had been twins of the same mother!
> Or, that, the name my heart lent to another
> Could be a sister's bond for her and thee,
> Blending the beams of one eternity!
>
> (Se potessimo essere gemelli della stessa madre!
> O se quel nome che il mio cuore ha prestato a un'altra
> Potesse essere un vincolo di sorella per lei e per te,
> Mischiando i raggi di una sola eternità!)

Nell'*Anello del Nibelungo* di Wagner, il mistero di un riconoscimento a livello psichico e di una reciproca identificazione che lega fratello e sorella nella nera casa di Hunding, la consumazione di questo mistero, che precede l'alba della morte, liberano letteralmente l'energia del mondo:

> Die bräutliche Schwester
> befreite der Bruder;
> zertrümmert liegt,
> was je sie getrennt;
> jauchzend grüsset sich
> das junge Paar;
> vereint sind Liebe und Lenz!
>
> (La sposa-sorella
> è liberata dal fratello;
> quanto prima li separava
> ora giace in rovina;
> la giovane coppia
> si saluta esultante;
> amore e primavera sono uniti!)

Inoltre, solo chi è nato dall'unione tra fratello e sorella può introdurre il crepuscolo degli dei che rappresenta, specularmente, l'alba dell'uomo. (Egli è il solo, in termini hegeliani, a poter chiudere la storia.)

La documentazione biografica e artistico-letteraria è massiccia. Però è anche ingannevole. Moltissime biografie e opere narrative dal 1780 al 1914 – anno in cui Musil colloca la sua grande «coda» – ci indirizzano

all'incesto. Conseguentemente, l'esaltazione dell'amore sororale è stata vista in questa prospettiva patologica.[6] Gran parte della riflessione che avrebbe dovuto concentrarsi su questo problema fenomenologico si è formata al livello dell'aneddoto pruriginoso. Non possediamo nessuna testimonianza degna di fede che ci documenti la realtà o la frequenza dell'incesto nella vita degli idealisti e dei romantici, per non parlare poi della società nel suo complesso. Là dove una tale testimonianza viene data (è il caso di Byron), è doppiamente sospetta. Il peso del significato inerente alla figura della «sposa-sorella», in Shelley, è di un ordine del tutto diverso. Nessuna letteralità, nessuna etichetta psicoanalitica chiarirà la radicale gravità, la magia che esercitava in quel periodo l'invocazione di Baudelaire «mon enfant, ma sœur» (figlia mia, sorella mia). Ma è proprio questa magia e questa gravità, benché siano forze irrilevanti per il pensiero di Sofocle, che dobbiamo cogliere se vogliamo comprendere lo speciale lustro di *Antigone* nella sensibilità dell'Ottocento.

Le coordinate dell'idealismo sono l'esilio ed il tentato ritorno. Così, l'epistemologia kantiana è segnata da una separazione stoica. Il soggetto è separato dall'oggetto, la percezione dalla cognizione. Anche l'imperativo della libertà è proclamato da lontano. Dopo Kant, la metafisica occidentale trova la sua fonte nella negazione di tale distanza o nei tentativi di superarla. In Fichte la negazione diventa assoluta: oggetto e soggetto sono uno. In Schelling (come in Schiller e Hölderlin) bellezza e verità sono equiparate. Questa radiosa tautologia invita l'uomo, attraverso l'immaginazione concettuale, ad afferrare e ad interiorizzare il principio della perfetta unità. La polverizzazione del mondo in frammenti discreti è un'illusione fenomenologica. Là dove partecipa della verità-bellezza, lo spirito individuale torna a un'unità perduta da tempo, ma primordiale. Hegel fa suo il netto dualismo dell'etica e del modello di percezione kantiani; identifica la stasi inerente all'idealismo estetico. La sua è una dialettica del progresso, per cui la coscienza si dispiega e si realizza nella storia attraverso la storia. Ma anche qui, la teleologia è volta al ritorno: è diretta, cioè, verso quella sintesi e «fine della storia» in cui lo Spirito avrà raccolto i frammenti dinamici ed erranti della totalità. (Niente è più difficile per il lettore moderno che cercare di cogliere l'intensità reale e la presenza pressoché carnale che questi termini astratti avevano per i pensatori e i poeti dell'epoca rivoluzionaria e del XIX secolo. Ma è precisamente questa concretezza vissuta del dibattito filosofico e critico che fa del pensiero idealista un elemento fondamentale dell'arte e della poesia romantica. La fusione è così vitale per Coleridge e Shelley come lo è per Hölderlin).

Le cause dell'esilio, della scissione del soggetto dal mondo sono discutibili. In tutta la speculazione idealistica si presentano varianti più o meno aperte al

postulato di Rousseau della caduta dell'uomo dallo stato di natura e dall'immediatezza sensoriale, che è l'innocenza dell'intelletto. L'intuizione hegeliana del perduto trovarsi bene nell'esistenza, del viaggio necessario attraverso l'alienazione e la divisione da sé, è illuminante ma indeterminata sul piano logico. In certe fasi dell'argomentazione, l'origine della separazione sembra storica – una corrispondenza secolare della caduta teologica. Altrove, ed è un'idea più stimolante, l'esilio dell'io sembra implicito nella vita della coscienza, nella capacità dell'ego umano di pensare «fuori» e «contro» se stesso, di percepirsi in termini di antagonismo. La grande corrente tragica del sentimento dell'«esilio», dopo Kant, è sintetizzata nell'immagine di Heidegger dell'uomo come «straniero nella casa dell'Essere». Tutta la critica marxista
dell'individualismo classico è una postilla a questa corrente.

Per alcuni romantici il «superamento» (in Hegel *Aufhebung*) della condizione di esilio nell'unità vitale dell'essere è sembrato possibile in certi momenti di illuminazione. Il poeta, che cerca senza tregua quei momenti, suscitando il lampo del fulmine, è, come dice Hölderlin, «l'uomo del ritorno» *par excellence* e il più vulnerabile tra i mortali. La morte prematura e la pazzia, che hanno mietuto tante vittime nelle generazioni romantiche, sono il prezzo dell'insofferente odissea del poeta. Un altro tipo di ritorno, benché solo provvisorio e immanente, è quello dell'intimità con un altro essere umano, della rara rottura del confinamento solitario dell'ego attraverso la totale accettazione o, piuttosto, attraverso la «totalità accettante» di un altro. Nessuna tradizione filosofica supera in ricchezza e in sfumature la riflessione dell'idealismo sull'amicizia (l'«eines Freundes Freund zu sein», l'«essere l'amico di un amico» di Schiller). Nessuna esamina con maggiore insistenza l'effimero prodigio dell'intimità elettiva ed il confine sul filo del rasoio tra la fiducia nell'amicizia e la fiducia definitiva nell'odio. L'imperativo morale di Kant, che impone all'essere umano una valutazione assoluta di un altro essere umano; l'eroica lotta epistemologica di Fichte con la «contro-presenza» di altri sé, e la necessità paradossale di tale presenza in ogni sistema intelligibile di libertà e di società; la famosa drammaturgia hegeliana dell'affermazione dell'io per mezzo dell'agonistico incontro con l'«altro», sono tutti derivati dall'assioma della solitudine e dalla speranza che un tale assioma possa essere, almeno parzialmente, annullato. Il culto dell'amicizia, nella vita dei romantici e nella letteratura dell'epoca, ne è un'eco diretta.

Ma l'epistemologia e il suo correlativo emozionale sono sospetti. Come sottolinea Hegel, le radici dell'esilio e della divisione da sé sono interiori. Esse rappresentano una costante fatale nella coscienza che l'individuo ha di sé. Siamo stranieri a noi stessi. Per quanto sia assoluta l'empatia che lega amico ad amico, per quanto l'amicizia

sia predisposta alla simbiosi e al sacrificio personale – come vengono realizzati nel tema della cospirazione utopistica, così frequente nella poesia e nel teatro romantico –, non ci può essere un vero ritorno al nostro io attraverso l'altro. La definizione dell'amicizia data da Montaigne, «parce que c'était lui, parce que c'était moi» (perché era lui, perché ero io), mantiene questa distanza. In questo senso rappresenta la controparte dell'ontologia idealistica della fusione. Rigorosamente considerati, questa fusione, questo rientro dell'io nell'«unità con il mondo» sono il raccolto di Narciso. Fichte è abbastanza rigoroso da riuscire a vederlo. E così fa Byron, in chiave umoristica, quando nel *Don Juan* gioca sul tema dell'egoismo e dell'egotismo romantici come categorie dell'amore per se stessi. Non esiste, quindi, nessuna possibilità di sfuggire al tormentato solipsismo, alla *conscience malheureuse* dell'uomo post-kantiano alienato?

La risposta romantica è un'apocalisse di desiderio, una consumazione erotica così completa da annullare l'autismo dell'identità personale:

Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Tristan,
nicht Isolde;
ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewusst…

(Tu Isotta,
io Tristano,
non più Tristano
non più Isotta;
senza dare un nome,
senza separarsi,
nuovo riconoscersi,
nuovo consumarsi;
infinita eterna
unica consapevolezza…)

Ma anche questa è una soluzione imperfetta. La logica dell'equazione è quella della morte. È la morbosa facilità di tale risoluzione che rende volgare l'arte romantica, persino al suo apice, in Keats, in Baudelaire. Le obiezioni filosofiche sono ancora più gravi. Annullarsi non significa realizzarsi (solo Schopenhauer sosterrà che è così, e per questo motivo Wagner adotterà la dottrina di Schopenhauer). L'erotismo apocalittico non è né un ritorno dell'io né un ritorno all'io, ma una sorta di dispersione finale, di disseminazione dell'ego – per quanto compatto e unitario sia l'atto d'amore – nella «bufera» in cui Dante avvolge gli amanti. Anzi, più estatico è l'abbandono di sé, più acidi sono i meccanismi della corrosione di sé e degli altri. Noi cediamo le nostre

componenti morali e percettive essenziali, trasferiamo in noi l'«alterità» di chi amiamo, ma questa incorporazione è solo falsamente analoga al mistero dell'incarnazione. In realtà, si tratta di uno straniamento, di una frammentazione più profonda ancora nel centro dell'essere. Kierkegaard ha diagnosticato, in modo incomparabile, queste «intime alienazioni». Contrariamente a quanto si suppone in modo superficiale, la critica idealistica della persona umana è antiplatonica. Il *Simposio* concepiva l'eros come passaggio verso l'unità. La psicologia idealistica lo vede come una barriera.

Eccoci dunque al nodo dialettico. Esiste *una sola* relazione umana in cui l'ego possa negare la sua solitudine, senza distaccarsi dal suo autentico io. Esiste *un solo* modo di incontrarsi in cui l'io entri in contatto con l'io di un altro, in cui ego e non-ego, le polarità kantiane, fichtiane ed hegeliane, siano riconciliati. È una relazione tra uomo e donna, e deve essere così se si vogliono rinsaldare le spaccature originarie dell'essere. Ma è una relazione tra uomo e donna che risolve il paradosso dello straniamento inerente a ogni sessualità (paradosso che l'incesto servirebbe solo a rafforzare). È la relazione tra fratello e sorella, tra sorella e fratello. Nell'amore, nella perfetta comprensione tra fratello e sorella, si realizzano l'eros e l'ἀγάπη. Entrambi, però, sono *aufgehoben*, «superati» nella φιλία, nell'assolutezza trascendente della relazione stessa. Qui e soltanto qui l'anima entra dentro e attraversa lo specchio per ritrovare una controparte perfettamente concordante, ma autonoma. Il tormento di Narciso è placato: l'immagine è sostanza, è l'io integrale nella presenza gemella dell'altro. Così la sorellanza è ontologicamente privilegiata rispetto ad ogni altra posizione umana. In essa, i ritorni dell'Idealismo e del Romanticismo ricevono una forma vitale. Questa forma trova la sua espressione eterna e suprema nell'*Antigone* di Sofocle.

Tra il 1790 e l'inizio del Novecento, le linee radicali di parentela corrono orizzontalmente, come nel rapporto fratello-sorella. Nella costruzione freudiana corrono verticalmente, come nella relazione genitori-figli. Il complesso di Edipo è segnato dall'inevitabile verticalità. Il cambiamento è fondamentale: Edipo prende il posto di Antigone. Come abbiamo visto, possiamo situare questa svolta verso il 1905. Ma a noi, per ora, interessa il primo paradigma.

Viene in mente una quarta causa, presumibilmente di minore importanza, della predominanza di *Antigone*. Il motivo della sepoltura dei vivi tormenta e affascina l'immaginario della fine del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento. È un tema onnipresente nel romanzo e nel teatro gotico: è frequente nelle arti figurative, nella grande poesia e in quella minore, nei racconti fantastici (ancora una volta, Poe si colloca, rappresentativamente, alla confluenza di queste correnti). Ma il soggetto riaffiora, talvolta in modo ossessivo, anche nella

speculazione scientifica e filosofica.[7] Si è tentati di operare più vaste connessioni. Il motivo del seppellimento di persone vive codifica forse una consapevolezza dell'arbitrarietà del potere giudiziario? Si tratta, in altre parole, di un equivalente, nel campo della finzione, degli episodi di imprigionamento nella Bastiglia o nei conventi ai tempi pre-rivoluzionari? L'iconografia del luglio-agosto 1789, le cui rappresentazioni mostrano le vittime dei confinamenti reali, ecclesiastici e familiari che emergono in piena luce dalla loro lunga sepoltura, suggerisce certamente questa sovrapposizione. Ma un contesto completamente diverso potrebbe anche aver avuto un suo ruolo: è l'interesse, quasi isterico, manifestato sia dalle classi colte che da quelle popolari nel periodo che va dal decennio 1760-1770 alla fine dell'Ottocento, per i fenomeni cosiddetti galvanici della «rianimazione» nervosa e muscolare, per il mesmerismo ed i contatti extrasensoriali con i morti. Il terrore di essere sepolti vivi può ricollegarsi ai complessi dubbi relativi alla determinazione e al carattere definitivo del decesso, alla diffusa convinzione di energie psichiche ancora attive dopo la morte clinica e la sepoltura. Questa matassa di senno e sensibilità non è ancora stata sbrogliata in modo soddisfacente dagli storici del pensiero e della letteratura. Ma non c'è dubbio che vi siano concentrate varie correnti profonde di sentimento. Queste correnti hanno trovato un'indimenticabile espressione drammatica nella tragedia di Sofocle e in tutto il mito di Antigone. Qui c'era una sanzione classica per un interesse moderno. La discesa di Antigone nella morte vivente parlava alle generazioni rivoluzionarie e romantiche con un'immediatezza ineguagliata, se non forse dal finale di *Romeo e Giulietta*. I paragoni tra i due drammi riguardo al seppellimento sono frequenti.

Ma persino se sommiamo i fattori occasionali e quelli internamente necessari, che ho elencato, lo statuto accordato all'*Antigone* di Sofocle dal pensiero e dalla letteratura europea per oltre un secolo continua a essere una sfida aperta. Perché Barthélémy ha scelto proprio questa tragedia come fecondo riferimento? Perché Shelley, Hegel, Hebbel hanno visto nel personaggio mitico di Antigone la «più alta presenza» che sia entrata nel mondo degli uomini? Quale intenzione dobbiamo scorgere nei ripetuti cenni (e in de Quincey e Kierkegaard sono più che cenni) che Antigone deve essere intesa come controparte di Cristo, come figlia e messaggera di Dio prima della Rivelazione? Non possediamo risposte complete. È chiaro solo il giudizio di supremazia. Esso dà origine ad alcune delle interpretazioni e «rivisitazioni» più radicalmente trasformative che un testo letterario abbia mai suscitato. Ho intenzione di esaminare adesso quattro di tali rivisitazioni, comprese tra il 1790 ed il 1840.